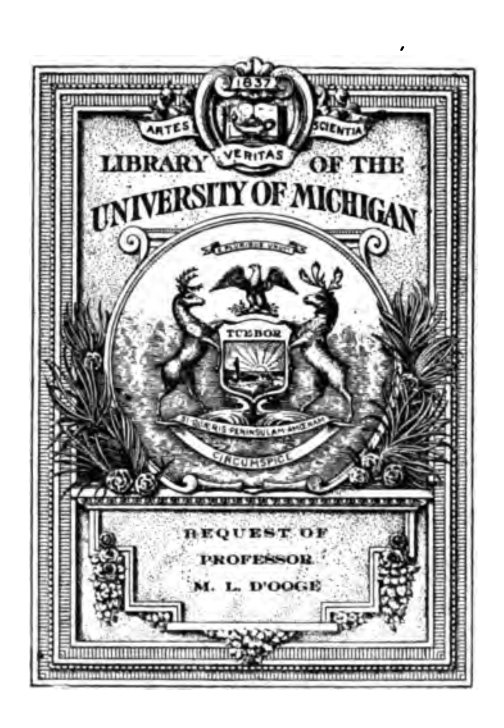




Rec. von A. Schoell in Jahrb. f. wissensch. Krit. 1839. II. 5.
— von X. Naue Jahrb. f. Philol. etc. Bd. XIV.
Heft. II. S. 142–164. — 1835.







Ariadne.

Die
tragische Kunst der Griechen
in ihrer Entwickelung und in ihrem Zusammenhange
mit
der Volkspoesie.

Von
O. F. Gruppe.

ὅ,τι καλὸν φίλον αἰεί.
Eurip. Bacch.

Berlin.
Gedruckt und verlegt bei G. Reimer.
1834.



Vorrede.

Ariadne ist die Braut des Dionysos, des Vorstehers der tragischen Kunst bei den Griechen. Möge sie ihren Faden hergeben, um aus dem Labyrinth der dunkeln verworrenen Nachrichten und der noch strittigern Auslegungen bis zu jener Entwickelung hindurchzuführen, welche die griechische Poesie als ein organisches Ganze darstellt.

Was diese Schrift will, wird man am besten verstehn, wenn ich sage, wie sie entstanden ist. Ich war seit geraumer Zeit mit Theorie der Künste beschäftigt, und da ich diese aus psychologischem Gesichtspunkt zu behandeln gewohnt bin, anderseits aber dafür halte, daß Theorie und Geschichte der Kunst sich gegenseitig controlliren müssen, so war ich aufgefordert, nach gewissen neuen Gesichtspunkten die Geschichte der Kunst zu studiren. Auf dem Felde der redenden Künste schienen die Vorarbeiten am reichlichsten zu sein, und doch machte

ich bald die Entdeckung, daß diese gerade am wenigsten in meinem Sinne unternommen waren: ich mußte also mein Unternehmen aufgeben, oder den Entschluß fassen, diese Vorarbeiten, so gut ich es konnte, selbst anzustellen. Mein Hauptaugenmerk richtete sich nun sehr bald auf die Entwickelung griechischer Poesie, aber mir, der ich mich nicht eigentlich einen Philologen nennen kann, war die Arbeit sehr erschwert; ich hatte eine erstaunliche Verschleppung des Materials zu beklagen, und fand mich oft behindert durch eine sehr unersprießliche Mikrologie in höchst unwichtigen Dingen. Dagegen war ich nicht sobald zu den Thatsachen selbst durchgedrungen, als sich auch sogleich meine theoretischen Gesichtspunkte überraschend bewährten, ja vorzüglich geeignet schienen Ordnung und Entwickelung überall herzustellen. Ihre Wahrheit erstreckte sich, wie ich es nicht geahnt hatte, bis ins kleinste Detail der geschichtlichen Ueberlieferung, und die griechische Poesie gewann augenscheinlich an Zusammenhang, die einzelnen Dichter an Werth und Tiefe. Dies und die häufig nöthigen Widerlegungen veranlaßten mich specieller zu sein, allein dadurch haben die Untersuchungen leider einen Umfang und Charakter gewonnen, der sie von jenem größern Ganzen einer allgemeinen Kunsttheorie heraussonderte, da sie doch anderseits, erst derselben einverleibt, ihre volle Bedeutung erhalten konnten.

Mögen sie dennoch jetzt jenem Werk vorausgehn, um, wo möglich, ihm die Stätte zu bereiten.

Damit von vorn herein kein Mißverständniß sei, will ich, auf eine gewisse Gefahr hin, lieber selbst sagen, wie ich meine Bestrebung von der Thätigkeit meiner Vorgänger unterscheide. Die Kritiker, die sich an den Alten versucht, sind theils philologische, theils ästhetische. Wenn einmal die Werke der Griechen einen so unendlichen Werth haben und hoffentlich behalten werden, so lange es Cultur und Erinnerung an frühere höchste Culturzustände giebt, so muß auch das Kleinste, was zu wirklicher Reinigung und Herstellung der Texte, zu Herbeischaffung und Sichtung der Nachrichten beitragen kann, von gleich unvergänglichem Werth sein. Die Pietät und der treue Fleiß, mit dem man hier bis auf das Tüpfelchen zu säubern sucht, hat, wenn man die dazwischen liegenden Jahrtausende bedenkt, in der That etwas Erhebendes, und auf solchem Hintergrunde gewinnen die erbitterten Kämpfe der Philologen um den Buchstaben sogar eine recht gemüthliche und heitere Seite. Daß aber selbst durch die geistreichste Ausübung dieser Art von Thätigkeit die Ansicht von griechischer Kunst und ihr Verständniß im Ganzen jemals wesentlich verändert und vervollständigt wäre, läßt sich nicht behaupten, vielmehr bedarf es noch einer andern

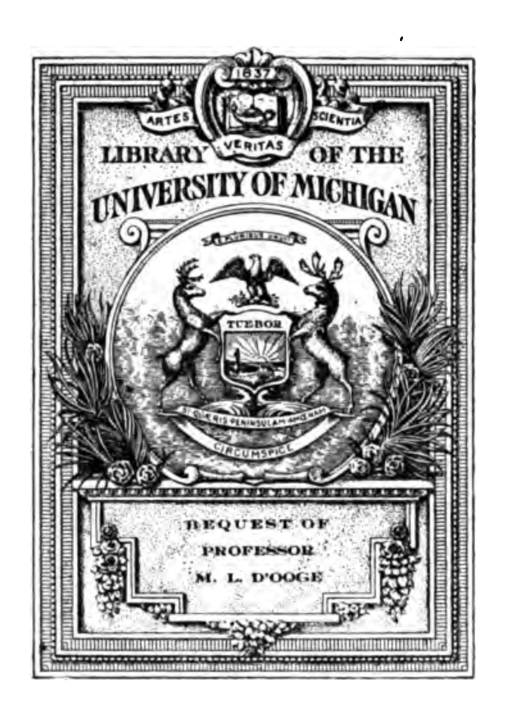
Art von Kritik, sobald es darauf ankommt, die spärlichen, oft streitenden Nachrichten zu einem anschaulichen Bilde von der stätigen Entwickelung und von dem eigentlichen Leben der Kunst zusammenzustellen. Die Nachrichten lassen sich einmal nicht vermehren, auch ist nicht anzunehmen, daß irgend eine entscheidende Notiz noch unbenutzt geblieben wäre. Es kommt also nur noch alles auf fruchtbare Combination an; diese verlangt einen Leitstern, ein entgegenkommendes inneres Verständniß von der Kunst und ihrer Entwickelung, und gewiß tritt man der Philologie nicht im mindesten zu nahe, wenn man behauptet, daß dies einem ganz andern Gebiet der Forschung und ganz andern Studien anheimfällt.

Wir werden hier an die Aesthetik verwiesen: ob aber die bisherige dies Geforderte leisten konnte? Seit die Alten im abendländischen Europa gelesen werden, hat die Aesthetik wesentlich in doppeltem Verhältniß zu denselben gestanden. Das Studium der Griechen ließ die nationalen Literaturen mehr oder weniger zurücktreten; da sie überdies kein Drama hatten, so fand jetzt die Nachahmung der alten Tragödie am meisten freies Feld und besonders in Frankreich regelte sich so jene klassische Tragödie, die, obwohl sie nur nachahmte, doch die alte Kunst fortzusetzen meinte. Hiemit hielten theoretische

Schriften gleichen Schritt, welche ihre Poetik des Aristoteles nicht lebendiger verstanden, als die Poeten den Sophokles, bis Deutsche endlich ein innerlicheres Verständniß eröffneten, das nicht ohne einzelne Früchte blieb. Aber doch wurde das Eigenthümlichste und Wesentlichste der alten Kunst noch nicht aufgefaßt, denn statt sich zu überzeugen, daß jene alten Dichter in einem ganz andern Verhältniß zu den Stoffen, die sie behandelten, zu der lebendigen Entwickelung der poetischen Mythen selbst gestanden, trug man vielmehr Begriffe unserer gelehrten zerrütteten Zeit in jene organische hinein, und dachte sich die Art und Weise, wie die Werke Homers und des Sophokles erwachsen, ganz nach dem Maaß, wie neuere Dichter arbeiten; man sprach von der Originalität des Sophokles und schrieb über das Genie Homers.

Darauf entwickelte sich eine entgegengesetzte aber nicht zulänglichere Betrachtungsweise. Wollte man früher die neuere Kunst unmittelbar an die alte anknüpfen, so nahm man jetzt auf einmal eine tiefe Scheide zwischen alter und neuer Kunst an, die sich gegenüber ständen wie verschiedene Welten mit entgegengesetzten Polen. Hatte man schon die mittelalterliche Kunst, namentlich Poesie, als eine gar nicht mitzählende Barbarenzeit angesehn, welche nur eben die alte klassische Kunst von der neuern Fortsetzung derselben trenne, so faßte

Rec. von A. Schoell in Jahrb. f. wissensch. Krit. 1834. II. 5[illegible]
— von X. Naue Jahrb. f. Philol. etc. Bd. XIV.
Heft. II. S. 142–164. — 1835.





Ariadne.

Die
tragische Kunst der Griechen
in ihrer Entwickelung und in ihrem Zusammenhange
mit
der Volkspoesie.

Von
O. F. Gruppe.

ὅ,τι καλὸν φίλον αἰεί.
Eurip. Bacch.

Berlin.
Gedruckt und verlegt bei G. Reimer.
1834.

Vorrede.

Ariadne ist die Braut des Dionysos, des Vorstehers der tragischen Kunst bei den Griechen. Möge sie ihren Faden hergeben, um aus dem Labyrinth der dunkeln verworrenen Nachrichten und der noch strittigern Auslegungen bis zu jener Entwickelung hindurchzuführen, welche die griechische Poesie als ein organisches Ganze darstellt.

Was diese Schrift will, wird man am besten verstehn, wenn ich sage, wie sie entstanden ist. Ich war seit geraumer Zeit mit Theorie der Künste beschäftigt, und da ich diese aus psychologischem Gesichtspunkt zu behandeln gewohnt bin, anderseits aber dafür halte, daß Theorie und Geschichte der Kunst sich gegenseitig controlliren müssen, so war ich aufgefordert, nach gewissen neuen Gesichtspunkten die Geschichte der Kunst zu studiren. Auf dem Felde der redenden Künste schienen die Vorarbeiten am reichlichsten zu sein, und doch machte

ich bald die Entdeckung, daß diese gerade am wenigsten in meinem Sinne unternommen waren: ich mußte also mein Unternehmen aufgeben, oder den Entschluß fassen, diese Vorarbeiten, so gut ich es konnte, selbst anzustellen. Mein Hauptaugenmerk richtete sich nun sehr bald auf die Entwickelung griechischer Poesie, aber mir, der ich mich nicht eigentlich einen Philologen nennen kann, war die Arbeit sehr erschwert; ich hatte eine erstaunliche Verschleppung des Materials zu beklagen, und fand mich oft behindert durch eine sehr unersprießliche Mikrologie in höchst unwichtigen Dingen. Dagegen war ich nicht sobald zu den Thatsachen selbst durchgedrungen, als sich auch sogleich meine theoretischen Gesichtspunkte überraschend bewährten, ja vorzüglich geeignet schienen Ordnung und Entwickelung überall herzustellen. Ihre Wahrheit erstreckte sich, wie ich es nicht geahnt hatte, bis ins kleinste Detail der geschichtlichen Ueberlieferung, und die griechische Poesie gewann augenscheinlich an Zusammenhang, die einzelnen Dichter an Werth und Tiefe. Dies und die häufig nöthigen Widerlegungen veranlaßten mich specieller zu sein, allein dadurch haben die Untersuchungen leider einen Umfang und Charakter gewonnen, der sie von jenem größern Ganzen einer allgemeinen Kunsttheorie heraussonderte, da sie doch anderseits, erst derselben einverleibt, ihre volle Bedeutung erhalten konnten.

Mögen sie dennoch jetzt jenem Werk vorausgehn, um, wo möglich, ihm die Stätte zu bereiten.

Damit von vorn herein kein Mißverständniß sei, will ich, auf eine gewisse Gefahr hin, lieber selbst sagen, wie ich meine Bestrebung von der Thätigkeit meiner Vorgänger unterscheide. Die Kritiker, die sich an den Alten versucht, sind theils philologische, theils ästhetische. Wenn einmal die Werke der Griechen einen so unendlichen Werth haben und hoffentlich behalten werden, so lange es Cultur und Erinnerung an frühere höchste Culturzustände giebt, so muß auch das Kleinste, was zu wirklicher Reinigung und Herstellung der Texte, zu Herbeischaffung und Sichtung der Nachrichten beitragen kann, von gleich unvergänglichem Werth sein. Die Pietät und der treue Fleiß, mit dem man hier bis auf das Tüpfelchen zu säubern sucht, hat, wenn man die dazwischen liegenden Jahrtausende bedenkt, in der That etwas Erhebendes, und auf solchem Hintergrunde gewinnen die erbitterten Kämpfe der Philologen um den Buchstaben sogar eine recht gemüthliche und heitere Seite. Daß aber selbst durch die geistreichste Ausübung dieser Art von Thätigkeit die Ansicht von griechischer Kunst und ihr Verständniß im Ganzen jemals wesentlich verändert und vervollständigt wäre, läßt sich nicht behaupten, vielmehr bedarf es noch einer andern

Art von Kritik, sobald es darauf ankommt, die spärlichen, oft streitenden Nachrichten zu einem anschaulichen Bilde von der stätigen Entwickelung und von dem eigentlichen Leben der Kunst zusammenzustellen. Die Nachrichten lassen sich einmal nicht vermehren, auch ist nicht anzunehmen, daß irgend eine entscheidende Notiz noch unbenutzt geblieben wäre. Es kommt also nur noch alles auf fruchtbare Combination an; diese verlangt einen Leitstern, ein entgegenkommendes inneres Verständniß von der Kunst und ihrer Entwickelung, und gewiß tritt man der Philologie nicht im mindesten zu nahe, wenn man behauptet, daß dies einem ganz andern Gebiet der Forschung und ganz andern Studien anheimfällt.

Wir werden hier an die Aesthetik verwiesen: ob aber die bisherige dies Geforderte leisten konnte? Seit die Alten im abendländischen Europa gelesen werden, hat die Aesthetik wesentlich in doppeltem Verhältniß zu denselben gestanden. Das Studium der Griechen ließ die nationalen Literaturen mehr oder weniger zurücktreten; da sie überdies kein Drama hatten, so fand jetzt die Nachahmung der alten Tragödie am meisten freies Feld und besonders in Frankreich regelte sich so jene klassische Tragödie, die, obwohl sie nur nachahmte, doch die alte Kunst fortzusetzen meinte. Hiemit hielten theoretische

Schriften gleichen Schritt, welche ihre Poetik des Aristoteles nicht lebendiger verstanden, als die Poeten den Sophokles, bis Deutsche endlich ein innerlicheres Verständniß eröffneten, das nicht ohne einzelne Früchte blieb. Aber doch wurde das Eigenthümlichste und Wesentlichste der alten Kunst noch nicht aufgefaßt, denn statt sich zu überzeugen, daß jene alten Dichter in einem ganz andern Verhältniß zu den Stoffen, die sie behandelten, zu der lebendigen Entwickelung der poetischen Mythen selbst gestanden, trug man vielmehr Begriffe unserer gelehrten zerrütteten Zeit in jene organische hinein, und dachte sich die Art und Weise, wie die Werke Homers und des Sophokles erwachsen, ganz nach dem Maaß, wie neuere Dichter arbeiten; man sprach von der Originalität des Sophokles und schrieb über das Genie Homers.

Darauf entwickelte sich eine entgegengesetzte aber nicht zulänglichere Betrachtungsweise. Wollte man früher die neuere Kunst unmittelbar an die alte anknüpfen, so nahm man jetzt auf einmal eine tiefe Scheide zwischen alter und neuer Kunst an, die sich gegenüber ständen wie verschiedene Welten mit entgegengesetzten Polen. Hatte man schon die mittelalterliche Kunst, namentlich Poesie, als eine gar nicht mitzählende Barbarenzeit angesehn, welche nur eben die alte klassische Kunst von der neuern Fortsetzung derselben trenne, so faßte

man jetzt vielmehr die neuere Zeit mit dem Mittelalter zusammen, setzte beide der alten Kunst entgegen und betrachtete namentlich die klassische Tragödie der Franzosen als eine mißverstandene und ungehörige Nachahmung der Alten. Oder vielmehr, es ging diese seltsame Umkehrung der ästhetischen Ansicht eben nur von der Kritik der französischen Tragiker aus, und fast einzig ist es Lessings Energie, welche dieselbe durch ihre Nachwirkung herbeiführte. Wie Lessing auf der einen Seite den Werth jener bis dahin angestaunten Werke beträchtlich herabstellte, wies er, der erste Vertreter deutscher Unbefangenheit und Empfänglichkeit, auf die frische und großartige Kunst Shakespears hin, ja faßte den Gedanken, daß die längst vergessenen altdeutschen Gedichte außer ihrem historischen Werth auch noch einen poetischen hätten. Mittlerweile wurde Deutschland mit den Erzeugnissen derjenigen europäischen Literaturen bekannt, die weniger von dem überlegenen Einfluß griechischer Kunst oder von dem lähmenden Druck der Gelehrsamkeit gelitten hatten; man wendete sich auch schon herablassend der Volkspoesie zu, und man fand sich erhoben. Klopstocks noch abstracte Vaterlandsliebe wurde endlich durch den großen Umschwung der Weltbegebenheiten in eine wahre verwandelt, und diese führte die Deutschen jetzt besonders auf die große Vorzeit ihrer

Poesie zurück. Enthusiastisches Wesen ging auch hier der wahren Kenntniß und ruhigen Schätzung voraus, welche gerade vielmehr die Verwandschaft dieser organischen Kunstentwickelung mit der griechischen hätte ergeben müssen. Ueberdies hatte man den Gegensatz des Christlichen und Heidnischen wieder stärker hervorgehoben, man gefiel sich überhaupt in solchen Gegensätzen, und glaubte mit ihnen die Aesthetik philosophisch machen zu können; das Wort romantisch aber war gerade unbestimmt und schwankend genug um so unklaren Begriffen einen Ausdruck zu leihen. Kurzum man glaubte im Gegensatz des Antiken nun eine neue Kunst entdeckt zu haben, die uns in jeder Rücksicht viel näher läge, man glaubte jetzt wieder auf einmal hier anzuknüpfen zu müssen, freilich mit nicht viel besserm Recht, als die Franzosen in der griechischen Tragödie fortzufahren dachten, oder wie Klopstock, der sonst so christliche, die nordische Mythologie zum Behuf vaterländischer Poesie und poetischer Maschinerie zurückführen wollte. Man hatte also der Reihe nach alles versucht, nur nicht das rechte eingesehen, daß die Poesie organisch sein und wachsen muß, organisch wie es in sich die griechische und in ihrer Art die mittelalterliche, besonders deutsche, oder auch selbst die nordische war.

Es ist nun recht merkwürdig, auf welchen Umwegen sich diese Einsicht erst spät Bahn brechen konnte. Die

volkspoetische Natur des Homer war schon proklamirt, aber dies blieb noch ein ganz einzeln stehender Punkt; dann, wie es schien, ganz unabhängig hievon machte in der Jurisprudenz unter der Hand eines bedeutenden Mannes der Gedanke sich geltend, daß Einrichtungen und Institute weder ein Erfundenes noch auf einmal Gegebenes, sondern daß sie ein Gewordenes und gleichsam Gewachsenes seien. Aber mit erneuter Kraft, viel bestimmter und anschaulicher kam derselbe Gedanke in der historischen Sprachforschung, und zwar zunächst der deutschen Sprache, wieder; denn man lernte, daß die Sprachen in steter Entwickelung begriffen sind, und daß diese Aenderungen selbst nicht bloß Gesetze anerkennen, sondern daß sie einem Organismus nicht unähnlich sind. Es giebt hier Gesetze, welche sich durch vielhundertjährige Umgestaltungen hindurchziehn und wirksam sind, ohne daß die Einzelnen davon jedesmal ein deutliches Bewußtsein zu haben brauchen.

Und eben dies gilt nun auch von dem Inhalt selbst, von der Poesie, von den poetischen Mythen, welche die Sprachen fortleiten, ja es gilt von ihnen noch in weit höherem Grade. So wenig es heute mehr genügt, einen einzelnen Sprachzustand zusammenhangslos zu kennen, so wenig wird es auch genügen dürfen, die Dichter organischer Kunstperioden einzeln und als bloße Bearbeiter

gegebener Stoffe zu behandeln, sondern sie haben selbst Theil an der Fortbildung und Erzeugung dieser Mythen und es geht ein unmittelbarer, ununterbrochener Zusammenhang von der Entstehung der Mythen bis zu den Dichtern, die Dichter stehen durch eine organische Reihe mit einander in Verbindung und diese hängt zusammen mit der Volkspoesie. Das Nähere davon ist der Inhalt des vorliegenden Buches.

Daß solche Ansichten ganz im Sinne unserer Zeit sind, kann den Unterrichteten nicht fremd sein; auf dem Felde der altdeutschen Philologie ist offenbar das meiste dafür geschehen, und doch scheint gerade die ungestörte und ausgewachsene Entwickelung nirgend so vollkommen und nirgend so nachweislich als in griechischer Poesie. Aber wie anders kamen hienach die Dinge zu stehen: die griechische und die mittelalterliche Kunst wurden zwei parallele organische Entwickelungen, die sich gegenseitig erklären, und nur wo beide auf einmal zusammenstoßen, wirkte die griechische mit der Kraft ihrer überlegenen Vollendung eben so störend, wie sie einst schon in die Ausbildung römischer Volkspoesie eingegriffen hatte. Was übrig blieb, war eine nachgeahmte, bald hier bald dorther entlehnte, bald hier bald dort angeknüpfte d. h. unorganische Kunst, die Dichter standen einzeln, sie haschten nach Originalität, nach Neuem und Frappanten, es gab keine

Einheit, keine Fortbildung mehr. Wenn man aber gerade von hier aus nun auch die Alten auffaßte, und das Ganze griechischer Poesie danach zerstückelte, wie sehr mußte alles aus seinem Zusammenhange gerissen werden, und wie wenig konnte es bei so großer Verkennung der reinsten und höchsten Entwickelung der Poesie eine Aesthetik geben; dahingegen sich nach der neuen Betrachtungsweise gleichsam eine poetische Logik von unerwarteter Sicherheit ergiebt, die neue aufschlußreiche Analogien mit anderen Künsten anbietet und die kein unbedeutendes Element für eine künftige Psychologie sein dürfte. Die Ergiebigkeit und weite Perspective dieser Gesichtspunkte nun hat bei der Arbeit im Einzelnen gleichsam eine gewisse Ungeduld erzeugt, die manchen etwanigen Fehlgriff entschuldigen möge, wenn ich nicht vielleicht richtiger sage, daß das Bewußtsein von dem Gehalt dieser Dinge meine Hand könnte befangen gemacht haben.

Berlin, am 15. Oktober 1833.

Gr.

Inhalt.

Seite

I.

[D]ie Elektra des Sophokles eine Fortbildung der Choephoren.

— μόνος δὲ Σοφοκλῆς ἀφ' ἑκάστου τὸ λαμπρὸν ἀπανθίζει, καθὸ καὶ μέλιττα ἐλέγετο. ἤνεγκε δὲ τὰ μικτά· εὐκαιρίαν, γλυκύτητα, τόλμαν, ποικιλίαν.

Σοφ. Βίος.

[Qu]intilian urtheilt vom Aeschylus: Sublimis et gravis et gran[dilo]quus saepe usque ad vitium, sed rudis in plerisque et incom[posit]us. Man braucht dem römischen Kritiker noch kein Endur[theil] über Aeschylus beizumessen, aber wiefern der letztere Punkt [de]s Urtheils nicht ganz ungerecht sei, darauf wird gegenwärti[ger] Abschnitt antworten. Dennoch handelt es sich von keiner [Wer]thbestimmung, und vollends kann von Verkleinerung nicht in einem Buch die Rede sein, das, wie das unsrige, darauf [ge]ht, Entwickelungsstadien und deren Gesetze zu finden. Zu [dies]em Behuf schien am förderlichsten die Kunst der beiden gro[ßen] Tragiker gleich eingangs da zu vergleichen, wo beide densel[ben] Stoff behandeln; aber unter Fällen dieser Art blieb keine [groß]e Wahl, denn nur ein einziger liegt vor: von allen erhalte[nen] Stücken entsprechen sich durchgehends und vollkommen nur [die] Choephoren des Aeschylus und die Elektra des Sophokles, [nicht] dies noch das gleichbenannte Stück des Euripides, welches

wir aber aus Gründen für jetzt liegen lassen. Es ist also keine Frage, daß von hier die Untersuchung anheben muß: hier allein liegt alles zugänglich und vollständig vor Augen. Erst wenn wir uns hier orientirt über die Richtung, welche die Entwickelungsreihe genommen, erst wenn wir hier unser Auge über solche Fortschritte und Unterschiede gebildet, werden wir auch die entfernteren, schwächer beleuchteten Glieder jener Reihe mit Nutzen betrachten, und vielleicht in Fragmenten und unvollständigen oder ganz vereinzelten Nachrichten doch noch Dinge erblicken können, welche sie uns an und für sich nicht sagen würden.

Quintilian fährt in obiger Stelle fort: propter quod correctas ejus fabulas in certamen deferre posterioribus poetis Athenienses permisere, suntque eo modo multi coronati; nun hat aber die Elektra des Sophokles eine so deutliche Beziehung zu dem äschyleischen Stück gleichen Inhalts, daß man denken muß, hier einen der von Quintilian gemeinten Fälle zu haben. Bei seiner Elektra hat Sophokles die Choephoren nicht nur höchst speciell vor Augen gehabt, sondern, das soll nunmehr nachgewiesen werden, sein Werk ist auch recht eigentlich nur aus einer tiefen kritischen Betrachtung der Choephoren erst hervorgegangen. Zug für Zug findet sich bei Sophokles alles wieder, ich meine nicht solche Züge, welche in der Sache gegeben sind, sondern die ausdrücklich nur der Erfindung und Wendung des Aeschylus angehören; aber alle diese Elemente sind oft in eine ganz andere, ja entgegengesetzte Ordnung und Verbindung gebracht worden, allein wieder dergestalt, daß durch die scheinbare Abweichung vielmehr nur die wahre Consequenz und Durchbildung der äschyleischen Intentionen erreicht ist.

Wir werden nun die nähere Vergleichung sofort anstellen, bevorworten aber dabei, daß sie mit einer gewissen absichtlichen Einseitigkeit ausfallen wird. Es gilt hier zunächst nur, die Fortschritte des Sophokles zu studiren und wenn dabei Aeschylus zu kurz kommen sollte, so wird die fernere Betrachtung

schon noch mancherlei andere Gesichtspunkte herbeiführen. Uebrigens ist derselbe Vergleich schon von A. W. Schlegel angestellt worden, doch so, daß er seinen Nachfolgern keineswegs zuviel vorweggenommen; von unserm Gedanken hat er vollends keine Ahnung gehabt.

Wir erblicken zu Anfange der Choephoren Orest mit Pylades am Grabmal Agamemnons; er bringt seine Locke als Opfer dar. Darauf sieht er einen Zug von Frauen kommen, er erkennt darunter die Schwester Elektra und zieht sich zurück. Jetzt beginnt Elektra mit ihren Frauen ebendaselbst zu opfern; sie findet Orests Locke und schließt auf die Anwesenheit des Bruders. Orest tritt auch alsbald hervor und giebt sich der Schwester ohne Weiteres zu erkennen. Die Rache wird beschlossen, Orest will, um Klytämnestra desto sicherer in die Schlinge zu locken, als Phocenser erscheinen und sogar die phocensische Mundart annehmen. Klytämnestra tritt auf, ein Traum hat ihr schon die Ankunft des rächenden Sohns gewahrsagt: sie glaubte einen Drachen an der Brust zu säugen. Nun geschieht wie verabredet worden; Orest erzählt überdies, er habe vom Strophios den Auftrag, ihr den Tod ihres Sohnes Orest zu melden; Elektra bricht hiebei in verstellte Klagen aus.

Auch bei Sophokles eröffnet Orest mit Pylades das Stück, aber es ist Nacht und wir sind zwar auch vor dem Atridenpalast, allein Agamemnons Grabmal befindet sich nicht auf der Bühne. Schon dämmert der Morgen; der Pädagog, welcher Orest bei Agamemnons Ermordung gerettet, ihn zum Strophios gebracht und von da wieder mit ihm zurückgekehrt ist, dieser zeigt ihm Argos und sein Vaterhaus. Auch hier geschieht sogleich der Rachethat Erwähnung und man faßt folgenden Plan: der Pädagog, nicht Orest selbst, solle sich für einen Phocenser ausgeben; Phanoteus, der Gastfreund des Hauses, nicht Strophios, schicke ihn, um Nachricht zu bringen, daß Orest zu Delphi im Wagenrennen seinen Tod gefunden habe. Schon zeigt sich jemand aus dem Hause:

Orest eilt sich zu entfernen, er will indeß bei dem Grabe des theuern Vaters, außerhalb der Bühne nämlich, opfern. Nachdem er sich entfernt, erscheint Elektra; sie bricht in Klagen über ihr Geschick aus, der Chor bedauert sie und tröstet damit, daß ja noch ihre Geschwister mit ihr lebten und litten, Chrysothemis und Iphianassa und Orest. Elektra. O, den ich unermüdlich mit Thränen erwarte. Chor. Habe Trost; der große Zeus ist im Himmel, der alles lenkt und leitet und die Zeit ist ein lindernder Gott. — Noch weiter erzählt Elektra jetzt all ihr Leid, den Mord des Vaters, und die Kränkung, mit den Mördern in Einem Hause, ihnen unterworfen, gemißhandelt, leben zu müssen. Alle Hoffnung setzt sie auf Orest. Es folgt ein Dialog zwischen Elektra und der herbeigekommenen jüngeren Schwester Chrysothemis, welche zur Ergebenheit in das Schicksal mahnt; jene aber entwickelt einen heroischen Sinn und die Entschlossenheit den Vater zu rächen. Des Wortstreits müde, sagt Chrysothemis, sie müsse gehn. El. Wohin? Chrys. Die Mutter schickt mich um dem Vater zu opfern. El. Wie, ihm, den sie haßt? Chrys. Ja ihm, den sie tödtete. El. Welcher Freund hat sie dazu vermocht? Chrys. Ich glaube, Furcht vor einem Traumgesicht. El. O väterliche Götter, ihr steht uns also bei! Chrys. Gewinnst du Muth? El. Erzähle nur den Traum. Chrys. Nur ungefähr weiß ich ihn. El. Erzähle. Chrys. Agamemnon sei wieder im Leben erschienen, er habe sein Scepter in die Erde gestoßen, daraus sei ein Baum entsprossen, der das ganze Land überschattet; aus Furcht nun schickt sie mich, an dem Grabe des Vaters zu opfern. El. Thu's nicht, kein Opfer unserm Vater von dem verhaßten Weib, aber bring ihm deine Locke und hier meine, und kniee nieder um zu beten, daß die Götter uns Orest als den Abwehrer aller Noth heimsenden. Chor. Dies thu. Chrys. Das will ich. Chor. Die Vergeltung bleibt ihrer Zeit nicht aus. — Letzteres ist der Inhalt eines Chorgesangs; nach demselben tritt Klytämnestra auf. Sie schilt Elek-

tra, daß sie stets noch den Vater beweine, der doch ihre Schwester Iphigenie geopfert: ich bin wohl zufrieden, wie es steht. Hiedurch immer mehr und mehr gereizt, sagt Elektra endlich gerade heraus, daß sie stündlich bete, Orest solle als Rächer kommen. Nun erscheint der Pädagog mit der verabredeten Botschaft, aber nicht bloß Klytämnestra hört ihn, sondern zugleich auch Elektra. Er sagt, er sei ein Phocenser und komme von Phanoteus gesendet, um der Königin den Tod ihres Sohnes Orest zu melden, den er darauf umständlich mit kräftigsten Farben beschreibt. Bei solcher Nachricht schwankt Klytämnestra zwischen Trauer und Freude, Elektra aber ist nun aller Hoffnung beraubt; sie ergießt sich in Klagen, der Chor mit ihr; Klytämnestra ist von hier ab nicht mehr auf der Bühne. Und gerade jetzt kommt Chrysothemis zurück vom Grabe Agamemnons; sie hat dort schon Spenden vorgefunden, die sie für die des Orest hält: denn wer sollte da sonst auch opfern? Elektra. Weh, weh, du dauerst mich. Chrys. Was ist? El. Orest ist todt, dieser erzählt's als Augenzeuge. — Schon zeigt sich Elektra bereit, selbst das Schicksal zu sühnen, und auch Chrysothemis, die früher ganz unterwürfige, will schon theilnehmen, so weit sie kann; doch als sie Elektrens Entschluß deutlicher vernimmt, schwankt sie wieder. Es folgt der Chorgesang; darauf kommt Orest mit Pylades; Elektra, wahrscheinlich auch Chrysothemis ist auf der Bühne. Orest, als Fremder, fragt nach Aegisth; Elektra forscht, was er bringe; er antwortet, Strophios schicke ihn mit Kunde von Orest. El. Ich Unglückliche! Or. Ich kenne den Grund deiner Klagen nicht; aber hier im Aschenkrug sind seine Ueberreste. — Als jetzt Elektra über dem Aschenkrug weint, und ihres Schmerzes kein Maaß ist, da kann sich auch Orest nicht länger bergen, er entdeckt sich ihr. Welche Freudenscene jetzt so nahe vor dem Entsetzlichen.

Soweit vorläufig genug, um die Aenderungen des Sophokles zu würdigen: in jeder werden wir Fortschritt und Mei-

sterschaft erkennen. Beide Stücke eröffnet Orest; der Zuschauer is
nun sogleich von seiner heimlichen Anwesenheit unterrichtet, er
weiß also mehr als die Personen des Stücks, mehr als die fürch-
tende Klytämnestra und mehr als die hoffende Elektra; allein
nur bei Sophokles ist dies wahrhaft ausgebeutet; Elektrens
Sehnsucht nach Orest, Klytämnestrens Traum, die falsche Nach-
richt von seinem Tode und wieder die Vermuthung der Chryso-
themis, daß Orest am Grabe des Vaters geopfert habe, alles
dies giebt und erhält jetzt erst die rührende Bedeutsamkeit. Wenn
aber Sophokles hierin sein Stück zu einem so hohen und kunst-
vollen Effekt herausarbeitete, so verfolgte er doch eigentlich nur
die Consequenz dessen, was Aeschylus in seiner Eingangsscene
gegeben und angelegt hatte, er erschöpfte den wahren künstleri-
schen Sinn und Gehalt jener Situation, und steigerte ihn, wie
wir sehn werden, um ein Glied höher hinauf.

Darin weichen beide Stücke von einander ab, daß Aeschy-
lus das Grabmal Agamemnons selbst auf die Bühne bringt
als anschaulichen Mittelpunkt der ganzen Handlung, um den sich
wiederum in imposanter Anschaulichkeit der Chor der Opfernden
schaart. Sophokles gab dies auf, und er konnte es, denn bei
ihm ist der Schauplatz weit mehr ein innerlicher. Auch gewann
er jetzt sogleich auf der andern Seite vielfach an Darstellung
und Illusion. Wir sehen sogleich die innere Lage des Hauses,
den gebieterischen Aegisth und das heroische Weib: Orest wagt
es nur in der Morgendämmerung sich dem Hause zu nähern
und nur die einfache Locke ist es, was die Töchter Agamemnons
dem Vater opfern können. Und doch soll auch bei Sophokles ein
reicheres, öffentlicheres Opfer dargebracht werden, allein dies bringt
nicht Elektra, sondern Klytämnestra läßt es bringen, welche eben
hiedurch sogleich ihre Herzensangst verräth; wir erfahren die Wir-
kung früher, als die Ursache, den Traum nämlich, und gerade
hierin liegt das Darstellende und Illusorische. Der Traum selbst
aber ist bei Aeschylus allzuhandgreiflich, hingegen ermangelt er

bei Sophokles nicht jener Unbestimmtheit, die zu jeder poetischen Vorbedeutung erforderlich scheint, zumal bedarf es jetzt noch erst des bösen Gewissens der Klytämnestra, um ihn verhängnißvoll zu finden. Daß sich dies böse Gewissen der Königin gleich anfangs kund giebt, ehe sie noch selbst auftritt, ist ein neuer Vorzug; er führt gleich lebendig in die wahre Lage der Dinge ein, und, mit der bereits erfolgten wirklichen Ankunft Orests zusammentreffend, von der nur der Zuschauer weiß, hebt beides sich gegenseitig. Bei Aeschylus kommt der Traum erst später vor, nachdem Orest schon mit Elektra den Rachemord des näheren beschlossen, allein hier hat die Vorbedeutung nicht ihre vollste Wirkung. Auch bringt ihn bei Aeschylus Klytämnestra selbst aus freien Stücken vor, bei Sophokles ihre zugeneigte Tochter, und keineswegs davon anhebend, sondern erst als die Frage sich unvermeidlich ergiebt: welche Kunst hier gleich in der Führung des Dialogs. Noch ist besonders fein, daß auch Chrysothemis jenen Traum nur ungefähr weiß, sie hat nur gelegentlich und durch andere davon gehört, und bringt selbst nur erst die Causalverbindung zwischen Traum und Opfer hinzu. Der Zuschauer macht mit ihr zugleich diesen Schluß, und indem er es thut, gewinnt das Ganze von innen heraus überzeugende Wahrheit und Lebendigkeit, und die Gewissensangst des Weibes tritt uns schon vor Augen, ehe wir sie noch sehen.

Aber auch noch eine andere Mißlichkeit, die sich bei Aeschylus zeigt, ist hiedurch zugleich gehoben; dort nämlich kommt Elektra aus freiem Antriebe, um am Grabe des Vaters zu opfern und es bleibt ein Zufall, daß sie hier mit Orest zusammentrifft. Nicht minder bleibt der Traum der Klytämnestra bei Aeschylus ein Zufall; besser gesagt, man merkt von diesen Dingen die künstlerische Absicht. Ganz anders bei Sophokles. Die Züge, welche dort einzeln und unverbunden stehn, nämlich Traum und Opfer, hat er mit einander verflochten und von einander abhängig gemacht: eine innere Verbindung, womit er beiden Er-

findungen zugleich ihre Zufälligkeit und Absichtlichkeit benahm; und so war denn die poetische Geltung, die er erwarb, nur um so größer.

Orests Verstellung ist nun auch, dort und hier, dieselbe: aber wem gilt sie? Dort, im Einverständniß mit Elektra, gilt sie nur der Klytämnestra, um sie noch sicherer zu machen; allein dies hat keine große poetische Bedeutung, denn sie ist ja die Schuldige und steht schon unvermeidlich unter dem Schicksal, das so nur entkräftet wird. Vielmehr zugleich auch der Elektra selbst läßt Sophokles in dem Augenblick, wo die Erfüllung ihres sehnlichsten Wunsches gekommen ist, noch so Bitteres melden. Orest bringt ihr das Süßeste, ihr aber ist es erst noch das Schmerzlichste. Daß dies wirklich die Intention des Dichters ist, sieht man ganz deutlich, wenn sie den Bruder nachher selbst voll Liebe anklagt:

λόγοις ἀπώλλυς, ἔργ᾽ ἔχων ἥδιστά μοι.

Und doch ist Orest keineswegs mit Absicht darauf ausgegangen, die Schwester zu täuschen, er spielt vielmehr jene Rolle selbst unwillkührlich; getäuscht werden sollte nur Klytämnestra. Schon der Pädagog durfte in der nicht vorausgesetzten doppelten Anwesenheit von Klytämnestra und Elektra nur so sprechen und Orest durfte auch die Verabredung nicht aufgeben; ja noch mehr: weit entfernt, die Schwester foltern oder prüfen zu wollen, ist ja Orest nur in ganz gleichem Fall, und so wenig als Elektra ihn erkennt, erkennt er auch sie, weil sie ja als Kinder getrennt worden; er erkennt sie erst, als sie über der Asche Orests, als ihres Bruders, weint, und da konnte er sie erst erkennen. So ist die Situation erst wahr und natürlich, aber es bleibt darum nicht weniger Poesie und sichere Kunst, wenn Sophokles sie bis auf den letzten Tropfen auszukosten wußte. Bei Aeschylus sagt Orest gleich zu Anfange, als er die Jungfrau mit dem Chor nahen sieht: ich glaube, daß es Elektra ist, und als er wiederkommt, waltet gar kein Zweifel ob, er ist seiner Sache gewiß, Elektra

vor sich zu sehn und giebt sich ihr sogleich zu erkennen: wobei denn freilich gerade die poetischste Situation ganz unbenutzt bleibt. Thut nun Sophokles hiervon das Gegentheil, so haben wir damit doch noch nicht den vollen Inhalt seiner Kunst: an welcher Stelle des Stücks, in welcher Situation läßt er seiner Elektra jene falsche Todesbotschaft zu Theil werden? In Gegenwart der Klytämnestra und unmittelbar nach jenem Wortwechsel mit derselben, der sie aufs Aeußerste getrieben; tief empört in ihrem Herzen hatte sie gerade da frei herausgesagt, daß sie nur auf Orest, als den Retter und Rächer hoffe. Als ihr so in Klytämnestrens Gegenwart Orests Tod mit allen Einzelheiten als von einem Augenzeugen erzählt wird, da sieht man jene triumphiren, sie aber ist nun ganz vernichtet. Es war nun vielleicht eben im Vergleich mit Aeschylus, wenn Aristoteles die Ausführlichkeit jenes Berichts zu tadeln scheint; allein gerade hierauf beruht die ganze Ueberzeugungskraft und mit dieser denn auch die ganze Poesie der Intention.

Bei Aeschylus ferner erzählt Orest der Klytämnestra schlechthin, er sei ein Phocenser aus Daulis, Strophios, den er nicht weiter kenne, habe ihm unterwegs den Tod des Orest erzählt. Auch dies ist bei Sophokles viel feiner ausgebildet. Hier erzählt der Pädagog, er sei vom Phocenser Phanoteus, dem wohlbekannten Gastfreund ihres Hauses, gesendet, dieser habe ihm aufgetragen, an Klytämnestra zu berichten, was er, der berichtende, selbst zu Delphi mit Augen gesehn. Denn daß Orest sich beim Strophios, bekanntlich dem Vater des Pylades, aufgehalten, wußte die sophokleische Klytämnestra nicht, sondern nur Elektra und selbst wenn jene es wußte, so konnte eine Nachricht von ihm, der gegen sie im Bunde war, bei ihr weniger Glauben finden. Mit dieser Erfindung aber zog Sophokles nur (vergl. Müller Eum. S. 132) eine alte Sage ans Licht, wonach Phanoteus oder Panopeus dem Apoll feindlich, also der natürliche Verbündete der Klytämnestra ist, dagegen der Krisäische Strophios, als

Freund Apolls auf Seiten der Kinder Agamemnons gehört. Daß auf die Glaubwürdigkeit jenes Berichts aber viel ankomme, scheint Aeschylus sehr wohl gefühlt zu haben, da er schon im Agamemnon dahin einlenkt, daß Klytämnestra vom Strophios besorgliche Nachrichten erhalten, ferner daß er von Orest die Sache so einfädeln läßt, als ob er ganz außerhalb der Sache stünde, der, unbekannt von Unbekannten, die Kunde habe, natürlich um den Verdacht nicht aufkommen zu lassen, er wolle täuschen oder sei angestiftet:

> Es sagt's ein Unbekannter auf der Reise mir,
> Genau erzählend und er wies den Weg mir her,
> Strophios aus Phocis.

Der kritische Sophokles nun, der überhaupt alles Halbe des Stücks, das ihm vorlag, zum Entschiedenen herausbildete, mißkannte des Aeschylus künstlerische Absicht mit jener Erfindung nicht; da sie aber aus höhern Gründen an der entsprechenden Stelle seiner Elektra unstatthaft war, so übertrug er sie auf die Erzählung der Chrysothemis vom Traum der Mutter: sie habe von diesem Traum nur sagen hören. Also auch jene meisterhafte Wendung hätte Sophokles nur dem Aeschylus abgesehn. Hingegen war klar, daß für Orests Tod eine unbestimmte Nachricht nicht genügen konnte, sondern daß es hier der ausdrücklichsten Versicherung bedurfte, zumal da von solcher Bestimmtheit der Ueberzeugung die ganze spätere Entwicklung des Stücks, nämlich die doppelte Erkennungsscene, abhängt. Die Erfindung nun, daß der Pädagog vom Phanoteus, dem Gastfreund des Argivischen Königshauses, gesendet werde, leistete das Geforderte für die Ueberzeugung der Klytämnestra vollkommen; als Orest dagegen später bloß vor der Elektra erscheint, bleibt Phanoteus ganz aus dem Spiel, er sagt vielmehr, Strophios sende ihn, wodurch denn wieder für sie der Tod neue Gewißheit haben mußte.

Auch die Locke fehlt bei Sophokles nicht, aber wie hat er sie angebracht! In den Choephoren findet Elektra sie zufällig; man schließt dennoch davon sogleich auf die Anwesenheit des Bruders und alles ist aus, könnte jemand sagen, ohne daß es recht zur Poesie kommt, ja man könnte wieder, als Orest selbst hervortritt und durch ein Zusammenhalten der Locke mit seinem Haar weitläuftig sie ist überzeugen sucht, ihren jetzigen Zweifel für einen Rückschritt halten, nachdem sie doch selbst mit dem Chor vorhin schon über die Herkunft der Locke einig geworden. Im Sophokleischen Stück beschwört Elektra ihre sanfte Schwester, nicht in der Mutter Namen bei dem Grabe des Vaters zu opfern, sondern lieber ihrer beider Locken als einfache Spende darzubringen; jene geht hin mit den Locken, und jetzt wird es erst um so bedeutsamer und poetischer, wenn sie Orests Locke findet, jetzt erst muß sich jener Gedanke von seiner Anwesenheit recht nachdrücklich und unwillkührlich aufdrängen. Voller Freude stürzt nunmehr Chrysothemis auf die Bühne, um der Schwester jene frohe Botschaft zu bringen; aber ach, diese kann ihren Wahn nur bemitleiden, denn der Beweis von Orests Tode ist ja bekräftigt durch einen Augenzeugen und später noch durch den Aschenkrug selbst, welchen ihr Orest überbringt, nicht wissend, worüber jene trauert: auch hierin wieder wohlthätiger Einfluß jener Aeschyleischen Stelle.

So bestimmt nun Sophokles die Ueberzeugung von Orests Tod machte, so entschieden und wohlverstanden ist nun erst die zwiefache Erkennungsscene, welche daraus folgt; die der Elektra kann nicht rührender, die der Klytämnestra nicht ergreifender sein. Der Rückblick auf Aeschylus wird uns hier sehr verleidet, denn wie er oben für die Todesbotschaft nicht die gebührende Gewißheit zu erwerben wußte, so hat er der Erkennung keineswegs alles abgewonnen. Die Erkennung von Seiten der Elektra fällt ganz weg, weil er sie vor dieser Verwicklung geschehen ließ, wo ihr denn die poetische Bedeutnng verloren ging. Und nun bei

Sophokles — entdeckt sich zu unserer Ueberraschung, daß er jene wundervollste Wendung auch nicht ganz aus eignen Mitteln geschöpft, sondern sie selbst ist nur eben die Verklärung dessen, was bei Aeschylus schon unvollkommen gegeben war. Denn was läßt dieser geschehn, als der Tod des Orest bekannt wird? Elektra zunächst läßt er vor der Klytämnestra in verstellte Trauer ausbrechen, Klytämnestra läßt er abgehn um es drinnen dem Aegisth zu hinterbringen; dagegen tritt ein Sklav heraus, der dem Fremdling, für welchen Orest sich ausgiebt, keine guten Absichten zutraut; endlich kommt die Amme des Orest aus dem Hause, um jetzt im Auftrag der Klytämnestra mit der Meldung des erwünschten Todes den Aegisth wieder draußen zu suchen. Wie Elektra in verstellte Klagen sich ergoß, so jammert nun diese Amme um den vermeintlichen Tod ihres Säuglings in aufrichtigem Kummer: ihr letzter Trost sei ihr nun genommen. Daß solcher Schmerz im Munde der Amme lange nicht die Bedeutung haben kann, als, wie Sophokles es umwendete, in dem der Elektra, liegt auf der Hand; die Einführung dieser Rolle aber ist eben so überflüssig und hinderlich als die des Sklaven. Sophokles bei seiner viel gründlichern Anlage konnte beider, so wie auch später des Pylades als redender Figur ganz entrathen, nur daß er die Amme mit dem Diener (Θεράπων) zu seinem Pädagogen zusammenschmolz, von dem er auf so einfache Weise so vielfachen Vortheil zog. Und wie ist es nun erst mit der Erkennung von Seiten der Klytämnestra? Sie blieb bei Aeschylus noch weit unvollkommner. Wie weiß Klytämnestra denn nur, daß Orest da ist und ihr droht? dies entdeckt sie nicht etwa selbst, sondern jener Sklav, der schon oben Böses ahnte, pocht gewaltig an das Frauengemach um ihr den Tod des Aegisth zu hinterbringen und sie selbst zu warnen. Er spricht sehr ausdrücklich, ehe ihr böses Gewissen begreift, was geschehen ist:

Sklav.

Die Todtgesagten tödten den Lebendigen.

Klytämn.

Weh mir, dein Wort versteh' ich.

Sie fordert darauf ein Beil um sich zu vertheidigen, Orest, wahrscheinlich mit blutigem Schwert, erscheint alsbald auf der Bühne und sagt, daß sie von seiner Hand nun sterben müsse. Aber es folgt ein ziemlich gelassener Dialog zwischen Sohn und Mutter, aus dessen Einer Stelle hervorzugehen scheinen muß, sie sei noch immer nicht völlig versichert, daß Orest ihr gegenüber steht, obgleich sie ihn kurz vorher schon Sohn, er sie Mutter genannt hat. Jener Vers lautet:

Du scheinst zu tödten gleichsam deine Mutter, Kind!

Unmittelbar darauf wieder mit Beziehung auf ihren Träum nennt sie den Mörder einen Drachen, den sie geboren. Mindestens ist hier bei Aeschylus die ganze Situation schwankend und unklar gedacht.

Gewiß kommt anderseits für den Effekt der Ermordung der Mutter alles darauf an, daß ihre Schuld feststehe und von ihr selbst anerkannt werde; Klytämnestra leidet immer ungerecht, sobald sie ohne Bekenntniß die Strafe empfängt. Aber sowohl in den Choephoren als im Agamemnon erklärt die Königin nicht sich, sondern diesen für schuldig, und ihre Rache an ihm für billig und gerecht; ebenso hat Aegisth Ursache zu seiner Mithülfe am Mord, weil der an seinem Vater Thyest von Atreus begangene Frevel noch nicht gesühnt ist und nur an Agamemnon, des Atreus Sohn, gerächt werden kann. Und doch hat Aeschylus sehr wohl eingesehn, daß Klytämnestra wenigstens nicht ohne Bekenntniß der That sterben dürfe, ja nur eben zu solchem Behuf brachte er vor ihrer Ermordung noch einen besondern Dialog mit Orest an. Dieser Dialog aber, wovon sogleich, hat in anderer Rücksicht seine Mißlichkeit; letztere nun hob Sopho-

kles nicht nur, sondern führte das gleich von Anfang herein mit Seelenmalerei durch, was Aeschylus erst hinterdrein fühlte.

Auch gab Sophokles keineswegs jene Kühnheit der Klytämnestra auf, welche sich, gleichwie bei Aeschylus, ihres Mordes als einer gerechten That rühmt, weil Agamemnon Iphigeniens Tod verschuldet. Elektra antwortet: darum klage du die Artemis an, denn er mußte es thun. Nun geräth Klytämnestra in Jähzorn, eben weil sie die Gewichtigkeit jener Antwort und ihr Unvermögen sich ferner zu rechtfertigen, sehr wohl einsieht, sie besteht nur noch um so mehr und heftiger auf ihrem Recht und wird immer beleidigender gegen die Tochter; dagegen als diese sich entfernt hat, wendet sie sich in einem Gebet an den Gott, in dem jetzt ihr schuldiges Gewissen sich offen darlegt. In wunderschönem Widerspruch mit ihrem vorigen Benehmen bekennt sie sich als Sünderin, ausdrücklich sagt sie: was sie der Tochter gegenüber nicht habe gestehn dürfen, das lasse sich dem Gott nicht verhehlen; sie fleht Apoll an, alles Böse von ihr abzuwenden — o sie weiß nicht, daß doch Orest, wie er gleich in der ersten Scene gesagt, eben auf Apolls Geheiß an ihr Rache üben soll. Ja noch ferner: Sie spricht von zwei Träumen, die der Gott zum Guten wenden solle; daß aber ihrer zwei sind, giebt diesen Vorbedeutungen noch mehr Unbestimmtheit, hiedurch gewinnt die Sache mehr Anschein der Wahrheit und wiederum wird die Intention, daß Chrysothemis davon nur halb weiß, noch mehr unterstützt. Hauptsächlich ist nun folgendes vortrefflich in diesem Gebet: Alles Böse, das sie fürchtet und um dessen Abwehr sie den Gott anfleht, besteht ihr darin, daß sie nur bittet ihr den Reichthum immer so zu erhalten bis ans Ende ihres Lebens. Von diesem Ende des Lebens, das der Zuschauer ihr so nahe bevorstehen sieht, ahnt sie also durchaus noch nichts und doch hat sie, die Schuldige, nur eben noch den gerechten Gott angerufen. Tief psychologisch, hoch poetisch, wahrhaft darstellend und illusorisch ist dies in jedem Zuge, nichts davon aber findet sich bei Aeschylus,

als eine deutliche Lücke, welche solches fordert. Oder gerade das Gegentheil: denn Klytämnestra, welche sich hier zwar zur That, aber nicht für schuldig bekennt, ist doch von vorn herein auf den Tod vorbereitet, den sie von der Hand ihres Sohnes finden soll.

Aber auch noch in andern Zügen hat Aeschylus den wahren Vortheil darstellender Poesie verkannt, Sophokles ihn hergestellt und ausgenutzt. Wo der Klytämnestra in den Choephoren durch Orest die falsche Todesbotschaft überbracht wird, setzt der Ueberbringer, Orest selbst, hinzu: Wie gerne würde ich Fremdling bessere Botschaft gebracht haben; worauf Klytämnestra antwortet: Auch so bist du diesem Hause willkommen. Hiemit giebt sie ihre Freude über den Tod dessen zu erkennen, den sie fürchtet. Allein wie roh dies ist, wird man am besten daraus ersehen, wie Sophokles, der sich ganz offenbar an die Worte seines Vorgängers anschloß, hier alles feiner und zugleich schärfer und voller entwickelte. Klytämnestra hat die Nachricht vom Tode Orests erfahren und bricht in die Worte aus: O Zeus, wie geschieht mir! soll ich das glücklich nennen, oder schrecklich zwar, und doch gewinnbringend. O entsetzlich, daß ich mein Leben nur durch mein eignes Unglück rette. In diesen Worten und den folgenden Versen spiegelt sich noch ihre mütterliche Regung und dann die der Situation so wesentliche Collision zwischen Schmerz und Freude, welche den Inhalt des Moments ausmacht, bei Aeschylus aber ganz vermißt wird, indem Klytämnestra sogleich nur ihre Freude verräth. Nun erst spricht bei Sophokles der Pädagog, mit Erinnerung an Aeschylus: Also, wie es scheint, bringe ich dir meine Botschaft vergeblich? In diesen mit Absicht unbestimmten Worten, liegt die Voraussetzung des Sprechenden, daß ihr die Botschaft freudig sein müßte, und durch solche Voraussetzung eben, tief psychologisch, wird nun erst das ganze Geständniß der Klytämnestra abgelockt: Nicht vergeblich, erwidert sie, denn wie sollte wohl die Nachricht vergeblich sein, da ja mein Sohn Orest, den Vater zu rächen, mir nach

dem Leben trachtet, jetzt aber bin ich frei von aller Furcht. Das nun muß Elektra, die nur während des Gebets der Mutter entfernt war, mit anhören, sie muß glauben, daß es wirklich so sei, und nur der Zuschauer weiß, wie sehr Klytämnestra in solcher Beruhigung und Sicherheit vor der Strafe sich täuscht. Daß diese Täuschung poetisch ist, und erst das folgende scharf ins Licht stellt, darf nicht gesagt werden, denn Klytämnestra bleibt in ihrem sichern Wahn bis zu dem Augenblick der Ermordung selbst, wo sie denn sogleich ihren Sohn erkennt. Aeschylus aber ließ hier wiederum diese Sicherheit gar nicht hervortreten, denn es bleibt bei jener ganz unbestimmten Aeußerung von Klytämnestrens Freude; auch wußte er sich ihre Täuschung gar nicht bis zum Moment des Mordes aufzusparen, so daß dieser mit der Erkennung zusammenfiele. Vielmehr ist bei ihm die Erkennung allmählig und geschieht schon früher, indem der Sklav die Herrin warnt und ihr Andeutung giebt von der Anwesenheit Orests.

In den Choephoren ferner sieht Klytämnestra, obwohl sie sich doch selbst nicht für schuldig hält, von Anfang herein den Orest als den ihr drohenden Mörder an, sie fürchtet ihn unter dem Bilde eines Drachen, ist auf seine Ankunft trotz der Todesnachricht immer noch bestimmt vorbereitet, und als er sie hinter der Bühne wirklich ermordet, ruft sie demgemäß wieder aus:

Geboren hab' ich und genährt den Drachen mir
Und recht geweissagt hat die Angst des Traumgesichts.

Unter dem Bilde des Drachen hat Orest das ganze Stück hindurch aufgehört ihr Kind zu sein und es hat nun mit der That nichts mehr zu sagen, als ob ein Fremder sie ermordete. Auch ist sie ihrer Sache ja, wie obiger Vers andeutet, noch immer nicht ganz gewiß, und durch den Umstand, daß sie zuerst ein Beil fordert um sich gegen den Sohn zu wehren, noch ehe der Mordanschlag feststeht, hiedurch giebt sie sogar die Aufforderung zum

Blutvergießen. Das Tragische ist hier ganz verwischt. Wer Sophokles nun bereits kennen gelernt, erwartet von ihm gewiß nichts anderes, als er wirklich dichtete:

Klytämnestra (hinter der Scene).

O Kind, mein Kind,

Erbarm dich deiner Mutter.

Elektra (auf der Bühne).

Aber nicht von dir

Ward ihm Erbarmen, noch auch dem, der ihn gezeugt!

Chor.

Unselige Stadt, unsel'ges Geschlecht,

Eines Tages Schicksal jetzt verderbt dich, verderbt dich!

Klytämnestra (hinter der Scene).

Weh mir, verwundet!

Elektra (auf der Bühne).

stoße zu, stoß abermals!

Klytämnestra (hinter der Scene).

Weh, weh mir — wieder!

Dazu kommt noch, daß diese Klytämnestra ihren Sohn mit Bestimmtheit todt wußte; gleichwohl erkennt sie ihn jetzt, erst jetzt beim Morde und redet ihn Kind an. Sicherlich ist der Effekt des Tragischen hier ohne allen Vergleich stärker als bei Aeschylus, und wie fürchterlich erscheint hier Elektra, freilich ist deren Stimmung Schritt für Schritt vorbereitet und sie war aufs äußerste getrieben. Im Gegentheil könnte man Aeschylus eher mild nennen, denn gewiß ist es ein Zug von Milde, wenn Orest, noch auf der Bühne, von dem Anblick ihrer Mutterbrust gerührt, sich zu Pylades wendet mit den Worten: „Pylades, was thu' ich, ich scheue mich die Mutter zu tödten," und wenn es dazu erst der dringenden Zurede des Pylades bedarf, der Erinnerung an das Geheiß Apolls, der Mahnung an seinen Schwur und an den Zorn der Götter, welche die Rache als Pflicht auferlegen. Hier bietet sich nun die Frage an: Wie kommt es nur,

daß Sophokles, der doch in so Vielem dem Aeschylus folgte, er, der vorhin noch besonders die Collision zwischen der Freude über die Todesnachricht und der mütterlichen Liebe hinzudichtete, wie kommt es nur, daß er an dieser Stelle die ähnliche Collision zwischen der Kindesliebe und der Pflicht der Rache nicht auch dem Aeschylus entnahm? So viel sehn wir schon, Sophokles thut nichts ohne Grund und dieser muß sich auch hier finden lassen. Wirklich ist es ebenso leicht als unzweifelhaft. Das Tragische nämlich besteht doch eben darin, daß Kinder ihre Mutter tödten, gerade hiebei muß der Gedanke des Zuschauers verweilen, und während die That geschieht, muß die Schrecklichkeit dessen, so wie die Röthigung dazu in ihrem ganzen Umfange wirksam sein. Sobald nun aber in diesem Augenblick die Erinnerung an das Geheiß des Gottes hinzutritt, so hebt sich ja zum größten Theil jene Collision auf, in der das Tragische ruht, sie wird von Orest fortgenommen, sobald die äußere Nothwendigkeit und der Befehl des Gottes so bestimmt im Spiel ist; Orest wird in dem Maaß, als der Gott und dessen unumgängliches Gebot Antheil bekommt, zu einem willenlosen Werkzeuge, der zur That äußerlich geschoben wird, in dessen Seele aber nichts von dem tiefen Spalt vorgeht, weshalb also auch nichts davon auf den Zuschauer überfließen kann. Dieser Umstand wird noch dadurch verstärkt, daß der erschallende Donner in den Choephoren die Kinder zur Rache mahnt, was zwar von großem materiellem Effekt sein mußte, aber die Scene aus dem innern Seelenleben heraus versetzt.

Beide Tragiker lassen Aegisth und Klytämnestra umkommen, aber in welcher Ordnung, ist nicht so gleichgültig, daß man es mit Schlegeln übersehen dürfte. Bei Aeschylus fällt Aegisth zuerst, Klytämnestra zuletzt. Dies scheint vielleicht eine Steigerung, gewiß aber auch nur auf den ersten Blick. Aegisth ist nicht zunächst der Schuldige, auf ihn kann unmöglich der erste Schlag der Rache fallen, nicht die erste Raserei eines tiefempör-

ten Gemüths. Ferner kann noch weniger die Mutter das zweite Opfer sein; sie kann fallen in dem ersten Aufschäumen einer, ihrer selbst unmächtigen Leidenschaft; dagegen das zweite Opfer ist kälter, nothwendig besonnener. Nachdem schon Aegisth gefallen, nachdem schon Orests Entschluß feststeht, Klytämnestra desgleichen hinzurichten, läßt Aeschylus diesen Orest mit der Mutter inzwischen noch eine lange kaltbesonnene Wechselrede halten, was das Tragische wahrlich nicht erhöht, sondern eher entgegenwirkt. Sophokles traf das Rechte: allein wie bekam er die Steigerung heraus? Echt tragisch, schreckhaft und ganz an ihrer Stelle war bei ihm die Kälte, mit welcher Orest am Ende des Stücks den Aegisth zu dem ihm bevorstehenden Tode man kann nicht sagen führt, sondern hetzt.

Orest.

Spar deine Worte, denn dein Weg hat Eile nun!
So geh!

Aegisth.

Du folgst mir nach.

Orest.

Du mußt voran!

Aegisth.

Glaubst du, ich fliehe?

Orest.

Daß du nach Gefallen nicht
Den Tod dir giebst: ich sorge, daß er bitter ist!

Ganz etwas anderes dagegen ist es, wenn sich der sophokleische Orest auch auf das Orakel Apolls beruft, denn nicht um die Sache handelt es sich, sondern nur an welcher Stelle und mit welcher Stärke diese oder jene Vorstellung klar hervortritt. Sophokles nun verfuhr mit der höchsten Kunst in dem, was er, abweichend von Aeschylus, schärfer ausbildete, und noch mehr that er's wiederum in dem, was er, wie hier, mit Absicht ins Dunkel zurücktrieb, denn er gewann gerade hiedurch jenes poe-

tische und tragische Helldunkel, zugleich die Lebendigkeit und schmerzliche Zurechnung sich erhaltend, worauf denn im Innersten der Eindruck beruht. Also könnte man sagen, daß Sophokles, indem er jenen Gedanken von dem Conflikt der Kindesliebe und des Mordes mit der nöthigen Aenderung von dieser Stelle auf Klytämnestrens Verhalten bei der Todesbotschaft übertrug, ihm erst die wahre Stelle angewiesen und nun beide Situationen zu ihrer wahren Vollendung gebracht habe.

Um schon hier etwas anzubeuten, was erst im weitern Verlauf unseres Buchs seine Ausführung finden kann, so liegt in dem Verhältniß des Aeschylus zu der von der Volkspoesie gegebenen Fabel allerdings der Grund, warum er den Aegisth vor der Klytämnestra sterben ließ. Nach der Odyssee nämlich ist eigentlich ganz besonders Aegisth der Mörder Agamemnons und ihn zuvörderst durfte also auch die Strafe treffen; nur wich Aeschylus hievon ab, indem er, und mit gutem Grunde, Klytämnestra mehr in den Vorgrund brachte, und also? — also hat Sophokles wieder nur die wahre Consequenz dessen, was Aeschylus anstrebte, denn nunmehr mußte auch Klytämnestra zuerst von dem Schlag der Rache fallen. Nach Homer ferner tödtet, wie Aegisth den Agamemnon, so Klytämnestra die Kassandra. Wenn nun Aeschylus im Agamemnon den Tod der Kassandra nur von ihr selbst sich weissagen, nicht aber im Stück geschehen läßt, so scheint auch diesem Zuge Sophokles etwas abgelernt zu haben. Vortrefflich aber ist schon diese Behandlung des Aeschylus: Kassandra durfte in der That nicht wirklich sterben, weil dadurch ihre eigenthümliche poetische Bedeutung verloren gegangen wäre, das Tragische dieser hochpoetischen Gestalt liegt in etwas ganz anderm, als dem Tod, den sie leidet, und doch behielt Aeschylus den Effekt dieses drohenden Todes vollkommen. Dies nun würde hingereicht haben, den Sophokles auf jene wirkungsvolle Wendung zu bringen; sein Aegisth nämlich stand mehr außerhalb der Sache, und dessen Tod ist nicht der tragische Mittelpunkt, dagegen wird jene Perspective

über das Stück hinaus wahrhaft ergreifend. Allein noch näher knüpft sich auch hier Sophokles an die Choephoren: wie bei ihm überhaupt Klytämnestra und Aegisth die Rollen vertauschen, die sie bei Aeschylus haben, so geschah es auch in diesem Fall. Dort sagt Orest zur Mutter: folge mir, ich will dich neben ihm schlachten, den du deinem Gemahl vorzogst; aber gleich darauf sucht Klytämnestra sich in gefaßterem Ton zu entschuldigen, Orest sie anzuklagen und zu widerlegen. Bei Sophokles ermahnt, ganz im Gegentheil, Elektra dem Bruder, nicht viel Redens zu machen, denn das sei für Aegisth Gewinn, und wie ist nun jenes äschyleische „folge mir" zum höchsten Effekt herausgestellt, so daß Aegisth hier recht eigentlich zum Tode gehetzt wird. Die Intention war also auch hier wieder bei Aeschylus vorhanden, allein jenes ἕπου ging dort vorüber, hier tritt es zu Ende des Stücks mit gebieterischem Effekt hervor, zumal in den Worten:

— ich sorge, daß er bitter ist.

Bitterer und herber war Aeschylus nie, und wenn man nicht bloß auf materielle Mittel sieht, so wird man, der Kunst nach, Sophokles eben sowol im Sanften und Rührenden, als auch im Tragischen wo nicht eine Stufe über Aeschylus, doch gewiß ein volleres Maaß einräumen dürfen. Aeschylus ist überall besonders bedacht auf das Anbringen solcher äußern Ausstattungen, die zugleich ins Auge fallen, und daß er die ganze Scenenmalerei veranlaßte, ist bekannt; das eigentliche Drastische ist in allen seinen Stücken von großem Effekt; nicht minder in dem unsrigen. Zu Anfange der Choephoren erscheint das Grabmal Agamemnons auf der Bühne, und auf der Bühne selbst wird von dem Chor das Opfer vollzogen, wonach denn das Stück benannt ist. Noch imposanter gegen Ende des Stücks, wo die hintere Scenenwand sich öffnete und man auf einem Katafalk die beiden Todten nebeneinander ruhen sah; ein Tuch, das sie bedeckt, wird weggezogen. Der klagende Chor macht die Bemerkung, daß eben dieses Tuch noch die Spuren

von dem Mord Agamemnons an sich trage. Von diesem Zug nun, der doch gewiß nicht in der Sage liegt, sondern lediglich dem Stück und der Erfindung des Aeschylus angehört, erkannte Sophokles die Wirkung sehr wohl und behielt ihn in seiner, wir möchten geradezu sagen Umarbeitung, natürlich bei. Aber auch hier zeigte jene eigenthümliche Kunst sich wieder, wodurch er sich allein mit Sicherheit vom Aeschylus unterscheidet. Aegisth, der das ganze Stück über abwesend ist, kommt gegen Ende desselben heim; von dem Tode des Orest hat auch er schon erfahren. Seine heimliche Freude nur karg verbergend, will er, daß der Beweis, ungewiß ob die überbrachte Urne oder der Leichnam, sogleich öffentlich ausgestellt werde, damit die ganze Stadt sich davon überzeuge, er selbst aber in seiner Herrschaft um so gesicherter erscheine. Auch dieser Zug ist aus dem Aeschylus genommen, wo ungleich weniger passend und ohne alle Wirkung die Amme diese Worte hat. Die zweideutigen Reden der Elektra lassen den Aegisth in seinem Wahn immer sicherer werden; er glaubt, daß die Aufstellung schon geschehen sei. Orest selbst kommt herzu und führt ihn an die Leiche; Aegisth, welcher jetzt mit Klytämnestra recht einen Triumph zu feiern glaubt, verlangt, (man bemerke, wie das aus dem Aeschylus entlehnte hier wieder an den prägnantesten Punkt gestellt ist) daß man diese rufe, wenn sie in der Nähe sei. Orest. Sie ist dir nahe! Aegisth zieht nun das Tuch fort: Weh mir, was seh' ich. Aber noch ahnt er's nicht, denn er fragt: von wessen Hand fiel der Unglückliche? Orest. Also merkst du es noch nicht, daß du Lebende gleich Todten anredest? Aegisth. Wehe mir, ich verstehe das Wort. Jetzt führt ihn Orest hinein, Aegisth soll ihm folgen an den dunkeln Ort des Hauses, damit er eben da die Vergeltung empfahe, wo er Agamemnon getödtet. Es mag sein, daß es sich für das Auge besser ausnahm, wenn im Stücke des Aeschylus beide Leichen neben einander auf dem Katafalk erschienen; aber hier ist der Platz noch erst frei für die zweite. Bei

Aeschylus geht alles beruhigt und abgeschlossen zu Ende, und um die Eumeniden anzuknüpfen, fällt schon von jener Sühne ein milder Strahl in die Choephoren; Orest will zum Apoll, um von ihm die Art der Reinigung zu erfahren. Bei Sophokles droht der gräßlichste Mord sogar noch über das Stück hinaus, und damit dieses keine von allen Arten poetischer Illusion und innerster Wirkung unerschöpft lasse, so vergleiche man dies mit dem Eindruck den es macht, wenn ein Gemälde so angelegt ist, daß es sich in der Phantasie über den Rahmen fortsetzt.

Fassen wir zusammen, so sind nicht bloß bei Sophokles die Effekte kunstreicher und gemessener ausgespaart, nicht bloß erscheint hier alles gebildeter, verfeinter, sondern alles hat hier erst seine wahre Abründung, seine Geschlossenheit, seine Consequenz, seine organische Nothwendigkeit, kurzum seine künstlerische Erfüllung (ἔκπληξις) und Vollendung. Weder das Gegebene ist bei Aeschylus immer erkannt und demnach verarbeitet, noch auch was er selbst einzuleiten scheint, hindurchgeführt. Um die Mitte des Stücks, so glaubt man, werden neue Fäden angeknüpft, da Orest nämlich sich für einen Phocenser ausgeben will; allein wir irren uns mit dieser Verwicklung, denn es geht nichts daraus hervor, geschweige denn, daß an eine eigentliche Erkennung von Seiten der Klytämnestra zu denken wäre. Bei Aeschylus ist nicht sowohl das der Mangel, daß zuweilen Stillstand in der Handlung erfolgt, als vielmehr, daß ein völliges Ueberspringen stattfindet, und zwar dessen, was doch vorzugsweise den Gehalt dramatischer Poesie geben konnte. Sophokles nun hat die Uebelstände abgestellt, dabei alles, was irgend seinem Vorgänger geglückt war, aufgenommen, es mit Besonnenheit gepflegt und ihm seine wahre Stelle erst angewiesen, so daß man hierin nicht genugsam seinen Scharfsinn und das feine Abwägen bewundern kann. Entwickelt hat er alles, was dort unentwickelt war, alles ausgenutzt, was dort ungenutzt blieb, endlich hat er alle Fäden rein ausgesponnen. So gewann er die große Einheit des Gan-

zen und die noch größere Einfachheit das Motive, welche in seinem Stück herrscht, und man kann nicht anders sagen, als daß sie eigentlich nur die wohlempfundene, gründlich gedachte Consequenz jener Anlage ist, welche sich in der ersten Scene der Choephoren zeigt, indem dort zuerst Orest heimlich auftritt, sich aber entfernt, als Elektra mit dem opferbringenden Chor erscheint. Es ist ja bei Sophokles überhaupt nur dies Eine Motiv der verheimlichten Ankunft, welches er gleich zu Anfange in Verbindung brachte mit einem zweiten, das bei Aeschylus eben so vereinzelt als unwirksam dasteht, ich meine die falsche Nachricht von Orests Tode. Aber die herrliche doppelte Verwicklung in der zwiefachen Beziehung dieser Nachricht zu Klytämnestra und Elektra erreichte er wieder höchst genial mit Einem Schlage, dadurch, daß er jene Erzählung in beider Gegenwart vorbringen ließ. Den Aeschylus sehn wir öfters unsichere und vergebliche Schritte thun, bei Sophokles trifft alles doppelt und vielfach zum Ziel. Jener hat überflüssige Personen, dieser brachte dagegen die Rolle der Chrysothemis als eine wahre Bereicherung des Stücks hinzu, durch deren Hülfe es ihm namentlich gelang dem Heroismus der Elektra Relief zu geben und in ihr einen Mittelpunkt des Stücks aufzustellen, der bei Aeschylus fehlt. Um so viel nun das Stück des Sophokles reicher und durchgebildeter ist, um so viel ist es auch einfacher und zusammenhängender. Nicht sowol alle Fehler wurden eben so viele Schönheiten, als vielmehr alles dort zerstreute, seis gelungen oder nicht, ward hier eine einzige untrennbare Schönheit.

Aber was der Zweck gegenwärtiger Abhandlung ist, so wird man schwerlich mehr verkennen, daß wir hier überall Bezüglichkeit auf Aeschylus, ein treues Anschließen an seine Erfindung und ein Aufnehmen alles dessen haben, was ihm gelang, dagegen ein Umbilden und Fortbilden dessen, was noch nicht die Ruhe, Festigkeit, Abründung, den innern, geschlossenen und doch einfachen Zusammenhang erreichte. Diese Bezüglichkeit kann nicht mehr

ß für eine solche gelten, welche immer zwei Schriftsteller haben
rden, die denselben Gegenstand behandeln, so wie auch der
rtschritt ein ganz anderer war, als ihn überhaupt ein früherer
d ein späterer zu haben pflegt: ein ganz specieller und enger
sammenhang findet hier statt, höchst charakteristisch für So-
okles und die griechische Kunst im Allgemeinen: dies soll sich
n sogar bis aufs Wort zeigen. Auch hier geht nur im Ein-
ten und Speciellsten hervor, daß Sophokles von dem nicht
der abwich, was bei Aeschylus einmal schon zu seiner Vollen-
ig gediehen war.

Wir sahen bereits, daß unser Dichter die äschyleische Dar-
lung vom Tode des Aegisth und der Klytämnestra, mit sehr
timmter Absicht vollständig umkehrte: so werden denn nun
h die Reden vertauscht, die beide bei Aeschylus haben. Der
lave spricht, wir müssen uns selbst der griechischen Worte be-
nen:

τὸν ζῶντα καίνειν τοὺς τεθνηκότας λόγῳ.

rauf Klytämnestra:

οἴγώ· ξυνῆκα τοὔπος —

igegen bei Sophokles, als Aegisth den Schleier von dem Ka-
all aufgehoben hat und die Leiche noch immer für Orest hält,
icht letzterer, der lebend dabei steht:

οὐ γὰρ αἰσθάνει πάλαι
ζῶντας θανοῦσιν οὕνεκ᾽ ἀνταυδᾷς ἴσα.

rauf Aegisth:

οἴμοι, ξυνῆκα τοὔπος, οὐ γὰρ ἐσθ᾽ ὅπως
ὅδ᾽ οὐκ Ὀρέστης ἐσθ᾽, ὁ προςφωνῶν ἐμέ.

ztere Worte des Aegisth sind nur noch viel ausdrücklicher als
obigen der Klytämnestra, womit also die Unbestimmtheit weg-
lt, die dort nicht zu rühmen war. Desto mehr beruhte die
tention der Rede des Sklaven bei Aeschylus auf einer gewis-
Räthselhaftigkeit, und um solche herbeizuführen bediente der
chter sich einer Construction, in welcher zweifelhaft sein kann,

was Object und was Subject des Satzes ist (τὸν ζῶντα oder τοὺς τεθνηκότας). Aehnliches kommt bei Orakelsprüchen vor; allein gewiß irrt man nicht, wenn man eine Zweideutigkeit solcher Art auf der einen Seite schon etwas zu spitz findet, während doch wieder auf der andern Seite der Zusatz λόγῳ die Beziehung auf Orest allzudeutlich und eigentlich unverkennbar macht. Wenn hierin ein doppelter Uebelstand liegt, so wußte Sophokles nicht nur diesem abzuhelfen, sondern vielmehr treibt er überall mit den Schönheiten des Aeschylus einen geizigen Wucher. Er wußte nämlich an einer andern Stelle den wahren Gehalt jenes Gedankens noch viel höher auszubringen. Während dort der Sklav sagte:

Die Todtgesagten tödten den Lebendigen,

ließ er beim Tode der Klytämnestra den Chor singen:

Erfüllt wird der Fluch; die Todten stehn
Ins Leben auf!

Dies ist nun erst wahrhaft poetisch groß, es geschehn Wunder, damit nur das Schicksal erfüllt werde, dahingegen hebt bei Aeschylus der Zusatz λόγῳ, welcher der Klytämnestra das Verständniß näher bringen soll, und es in der That nur schon viel zu nahe bringt, den schönen Gedanken ganz auf. Und doch ließ sich Sophokles auch jenen Ausdruck, den er nur dort nicht anwenden mochte, keineswegs verloren gehn. Er klingt noch deutlich durch in den Worten, welche Orest in der Eingangsscene hat, wo er mit dem Pädagogen die Verstellung abredet:

ἤδη γὰρ εἶδον πολλάκις καὶ τοὺς σοφοὺς
λόγῳ μάτην θνήσκοντας.

Hier ist er denn allerdings ganz unschuldig; sonderbare Dinge aber hat Schlegel auf diesen Ausdruck gebaut.

Auf der andern Seite nun bekommt Klytämnestra solche Reden, als sie in den Choephoren Aegisth hatte; aber auch hiebei begnügte sich unser Dichter nicht. Da er sich überall das Vortrefflichste von seinem Vorgänger anzueignen sucht, so folgte

er ihm diesmal sogar in den Agamemnon, weil ihm nämlich dort die Ermordungsscene noch weit mehr gelang. Man hört von hinter der Bühne her den Angstruf Agamemnons:

οἴμοι πέπληγμαι καιρίαν πληγὴν ἔσω!

Darauf der Halbchor:

σίγα· τίς πληγὴν ἀΰτεῖ καιρίως οὐτασμένος;

Wieder Agamemnon:

οἴμοι, μάλ' αὖθις δευτέραν πεπληγμένος.

Bei Sophokles nun ruft Klytämnestra:

οἴμοι πέπληγμαι

Und darauf:

οἴμοι μάλ' αὖθις!

Daß aber in beiden Fällen der kurze Ausruf im Munde eines Sterbenden passender ist und mehr sagt, als die ganzen förmlichen Trimeter, liegt am Tage. Sophokles pflückte sich gerade gleichsam nur das Herzblatt heraus.

Aber auch das Umgekehrte kommt vor. Wie nämlich Sophokles hier aus dem Agamemnon übertrug, so hat er auch aus den Choephoren die einzelnen Schönheiten, die sich in seiner Elektra nicht anbringen ließen, sich doch wohl ins Gedächtniß geschrieben, um anderswo von ihnen nur um so vortheilhafteren Gebrauch zu machen. Ich meine z. B. nur die schon besprochene Stelle:

κτενεῖν ἔοικας, ὦ τέκνον, τὴν μητέρα.

Offenbar soll dies eine Anspielung auf den Muttermord sein, vorausgesetzt, daß Klytämnestra, welche den Vers spricht, ihren Sohn Orest noch nicht erkannt habe, und jenes nur in Bezug auf das jugendliche Alter sage. Aber an jener Stelle angebracht, wäre eine Anspielung der Art fast spitzfindig, auch bleibt sie halb, sofern verschiedene Intentionen sich jetzt kreuzen. Sophokles gewann jedem dieser Züge seinen ganzen Vortheil ab; dort ließ er keinen Zweifel mehr und setzte deshalb dem *ξυνῆκα τοὔπος* im

Munde des Aegisth noch die nöthige nähere Bestimmung hinzu; aber für jene Wendung mit dem „Gleichsam" oder „Es scheint," für die einmal in der Elektra keine Rolle war, für diese fand er in seinem König Oedipus eine äußerst wirksame Stelle aus. Denn eine Aeußerung solcher Art kann nicht unter Versen ihre Stelle finden, welche das Verhältniß bereits direkt ausgesprochen haben, sondern nur lange vor der Erkennung, wo sie in mehr gleichgültiger Rede als ein bildlich gemeinter Ausdruck zufällig entschlüpft, dergestalt, daß es dem unterrichteten Zuschauer als Wirklichkeit und als schreckenvolle Mahnung an das erscheinen muß, dessen Aufklärung er schon herandrohen sieht. Gerade so steht nun ganz ähnliches im König Oedipus, nur noch ausgesprochener 2c. V. 264. Oedipus will dem Mörder des Laios, seines Vorgängers zugleich in der Herrschaft und in der Ehe nachforschen lassen:

> Denn in der Sache gleichsam meines Vaters will
> Ich forschen und will alles bringen an das Licht.

Es steht im Griechischen ὥσπερεὶ. Eine schöne Nachahmung findet sich bei Ovid, die ich hieher setze, weil man den poetischen Sinn der Figur schwerlich besser erklären kann. Von Myrrha und Cinyras (Metam. X. 467.).

> Forsitan aetatis quoque nomine Filia dicat,
> Dicat et illa Pater: sceleri ne nomina desint.

Wir haben hiemit sogleich die Eigenthümlichkeit und Höhe sophokleischer Kunst gezeigt, und sie erschien als eine Sorgfalt, Absichtlichkeit und feine Durchbildung bis in die kleinsten Atome, von der man, nach den Urtheilen über diesen Dichter zu schließen, sich schwerlich einen Begriff gemacht hat. Fast sollte man denken, ein Stück, das so kunstvoll komponirt ist, müßte frostig sein; aber diese Furcht ist umsonst: alles bewegt sich so leicht, so rasch und leidenschaftlich, daß man den Dichter

nur noch um so mehr bewundern muß: hat ja doch niemand etwas davon gemerkt. Schlegel schrieb ein Buch über dramatische Kunst, er sprach darin viel von Sophokles, er verglich ihn ausführlich mit Aeschylus, ja er verglich sogar unsere beiden Stücke genau, und doch hielt er mit allen diesen Dingen zurück, die gewiß eine wesentliche Stelle in seinem Buch verdient hätten. Der Vergleich der Elektra mit den Choephoren ergab ihm nichts mehr, als daß man bei Sophokles „schöne Vorreden und gebildeten Schmuck fände." Aber man bedenke, daß jenes Buch ein erster Anlauf und als solcher gewiß vortrefflich war. Wir werden noch öfters nicht umhin können, von den Ansichten und Aussprüchen des um deutsche Litteratur so vielseitig verdienten Kritikers sehr abzuweichen, und wollen dabei jede Aufwallung zu unterdrücken versuchen, weil sie eigentlich gerechter vielmehr diejenigen treffen müßte, welche solche Urtheile in alle Bücher verschleppt haben. Oft sind es gar nicht einmal Schlegels Urtheile und leider hat nur sein berühmter Name ihnen einen unverdienten Kurs, wohlgar eine Autorität gegeben, welche sie gegen die Antastungen eines gründlichern Nachdenkens und Eingehens sicher stellte.

Auch jener Irrthum, der schon vom Alterthum ausgeht, dem aber Schlegel noch reichlich huldigt, hatten wir zu widersprechen Gelegenheit, nämlich daß Sophokles der süße, himmlisch heitere Dichter sei, bei dem alles in lauter Freundlichkeit sich auflöse. Schlegel verglich namentlich die sophokleische Poesie im Gegensatz des Aeschylus überhaupt mit jenem Hain der Furien voll Vogelsang, der im Anfang des koloneischen Oedipus vorkommt; allein wie man schon jetzt sieht, ist es schwer dieses Urtheil durchzusetzen; hier und auch in andern Stücken ist sogar Sophokles noch herber, noch tragischer noch quälender, weil er weit mehr auszusparen und jeden Moment bis auf den Grund auszunutzen weiß. Man denke nur noch vorläufig an seinen König Oedipus, in dem man eher, wie Göthe in Heinrich Kleist,

eine gründliche Hypochondrie, eine Lust an der Qual finden könnte. Aber auch das ist nicht der Fall; man halte Sophokles für eben so viel tragischer, als er kunstvoller ist denn Aeschylus, dagegen um eben soviel als er kunstvoller ist und nur in sofern, halte man ihn auch für milder. Nicht selten pflegt man künstlerische Ründung und die Weichheit der Vollendung mit Schwächlichkeit zu verwechseln: gewiß eine sehr schlimme Verwechselung.

Am Ende kommt das ganze Uebel von Aristophones her, und ganz ähnlich als dieser urtheilte schon Dio Chrysostomus. Der Mensch mag so gern Charaktere grell unterscheiden, nun stellten sich aber Aeschylus und Euripides viel schärfer gegenüber als Aeschylus und Sophokles und zumal hatte der Komiker auf die Frage nach dem Unterschied der erstern beiden so trefflichen und so faßlichen Bescheid gegeben, dem Aeschylus hochsprechende Großartigkeit, dem letztern eine alltägliche Leichtfertigkeit, jenem kriegerischen und frommen Sinn, diesem Sophistik und Frivolität vorrückend. Wer kennte nicht alle jene schönen Ausdrücke über Aeschylus, z. B. nur das *πυργώσας ῥήματα σεμνά*! Handelte es sich nun um den Charakter des Sophokles, so suchte man diesen meist zwischen jene beiden einzuschieben, und während man hienach gerade die Eigenschaften des Aeschylus zum Maaßstab nahm, so war ganz unvermeidlich, daß Sophokles schon in die Reihe des Verfalls zu stehen kam und nur eben noch für edler und ernster galt als Euripides. Gemessen nach der gewichtigen Kraft des Aeschylus, mußte die Sprache des Sophokles schon schwächer und näher dem Gewöhnlichen erscheinen und so kam es denn, daß man sich mit dem ziemlich nichtssagenden Lobe des Süßen und Anmuthigen begnügte. Die Sprache aber blieb, so lange Sprachgelehrte zu entscheiden hatten, immer die Hauptrücksicht für das Urtheil. Daß man nun auf diesem Wege weder im Ganzen noch im Einzelnen einen großen Fortschritt der Kunst, am wenigsten nach innern Gesetzen, vom Aeschylus auf den Sophokles wird anerkannt haben, liegt in der Natur der

Sache. Man höre nur z. B. was Hermann (zur Poetik des Arist. X. 5.) über die von uns soeben verglichenen Stücke urtheilt; Accedebat in quibusdam etiam fabulis, quod cum idem argumentum jam ab aliis poetis tractatum esset, mirifice mutari debebat, ne ab illis omnia accepta viderentur. Ejus rei illustre exemplum habemus in Aeschyli Choephoris, quam fabulam quum egregie composuisset Aeschylus, minus bene postea idem argumentum in Electra tractavit Sophocles, pejus etiam in ejusdem nominis fabula Euripides. Nicht aufrichtiger und bestimmter kann sich die falsche Meinung äußern, daß Sophokles schon in den Verfall, nur noch eben über Euripides zu stellen sei, und in keinem andern Sinn verglich auch Schlegel die drei genannten Stücke. Aber Hermanns Irrthum ist zugleich noch ein anderer und viel größerer, ein Irrthum den er nicht haben kann, ohne das Wesen der Kunst überhaupt und der griechischen insbesondere gänzlich zu verkennen: er meint nämlich, wie er ganz klar sagt, die Stücke seien nur eben dadurch immer ins schlechtere verändert worden, daß die spätern noch gegen die frühern original sein wollten, was er sogar schon auf Sophokles anwendet. Diese Meinungen sind nun ganz verbreitet und kommen in vielen Gestalten wieder; ich darf sofern hoffen, daß der Inhalt dieses Buches neu sein wird, indem es von alledem das schärfste Gegentheil behauptet: nur durch die stete Wiederholung derselben Stoffe und durch das sorgfältige Beibehalten dessen, was bereits gelungen und zur Vollendung gelangt, habe die tragische Poesie jene erstaunliche Höhe erreichen können, welche die Kraft eines einzelnen Dichters, auch des begabtesten, weit übersteigt. Ich begann mit der Vergleichung der Elektra und der Choephoren, um hievon sogleich ein Beispiel zu zeigen, ein Beispiel des Fortschritts zur Vollendung, des Fortbauens und Fortarbeitens auf dem Grunde einer vorhergehenden bedeutenden Leistung, von der der Dichter nirgend aus Streben nach Originalität abgewichen ist, sondern von der er alles beibehalten und gepflegt, was sich

darin bereits Treffliches fand. Mit der Emsigkeit einer Biene hat Sophokles hier aus allen Blumen des Aeschylus gesammelt; so, aber nicht von der Süßigkeit, ist jener schon im Alterthum gemachte Vergleich mit der Biene zu verstehn.

Wir sehn, es ist nicht bloß einzelnes Zusammentreffen der beiden Stücke, am wenigsten ein zufälliges in unwesentlichen Dingen, sondern ein durchgehendes in allem Wesentlichen: sollten nun hievon nicht schon die Alten etwas aufgefaßt haben? Aristoteles und Clemens von Alexandrien sprechen, jener ein einziges Mal, dieser ausführlicher über die Wiederkehr ähnlicher oder derselben Verse bei den Tragikern, allein sie fassen die Sache kaum aus einem andern Gesichtspunkt als dem des Plagiats auf. So ungefähr sieht denn auch Boeckh die Sache an, der diesem Gegenstande in seinem Buch über die Tragiker ein eignes Kapitel gewidmet hat; er bemerkt darin das Uebereinstimmen der Elektra mit den auch von uns berührten Versen des Agamemnon, allein er sah nichts von dem, was doch so viel näher lag und so viel wichtiger war: nämlich die durchgängige Verwandtschaft der Choephoren und Elektra, sowohl in Wort als poetischer Intention. So kam es denn, daß jene Bemerkung die er machte, vielmehr von der Sache abzog: man ließ die Punkte ganz unberührt, die für die Auffassung der griechischen Poesie in ihrer Totalität so durchaus unerläßlich scheinen.

Welcker sagt, S. 513. der äschyl. Tril., von Aeschylus und Sophokles: „die fortschreitende Zeit entwickelt in den Künsten auf einer gewissen Höhe nur indem sie aufgiebt.“ Dies ist mehr als Welcker an andern Stellen zugiebt, denn in allem was er für wahrhaft poetisch hält, stellt er offenbar den Aeschylus über seinen großen Nachfolger und denkt hierin nicht anders als Hermann und Schlegel; und doch ist jenes noch lange nicht genug zugegeben, er hätte wenigstens die Sache umkehren und sagen sollen: „der Fortschritt in den Künsten giebt auf einer gewissen Höhe nur auf, indem er entwickelt und weil er entwickelt. Ich

behaupte und werde es in diesem Buch beweisen, daß man sich auf die Natur poetischer Kunst und ihres Entwickelungsganges schlecht versteht, wenn man den Culminationspunkt derselben schon mit Aeschylus annimmt, oder Aeschylus und Sophokles auch nur für gleich hoch hält, so daß sich Vorzüge um Vorzüge austauschen: sondern man muß sich mit Bestimmtheit zu der Meinung bekennen, daß erst in Sophokles die griechische Poesie ihren wahren Schlußstein erreicht, und daß stätiger Fortschritt ist bis zu ihm hinauf. Hieran kann wohl gar kein Zweifel sein, wenn gebührender Weise erwogen wird, wie durch dies ganze Buch klar werden soll, daß in Sophokles die dramatische und tragische Kunst erst ihr eigenthümliches und wahres Feld gefunden habe.

Allein hiemit soll nun der Werth des Aeschylus, seine kolossale Größe, so wie seine einschmeichelnde Liebenswürdigkeit in keinem Punkt geschmälert werden. Gewiß, um ein recht augenscheinliches Beispiel zu wählen, ist Raphael an Kunstvollendung hoch über Fiesole zu stellen, aber daraus folgt nicht, daß letzterer nicht für manches Gemüth noch anziehender und erbaulicher sein könne. Meint nun Welcker, Aeschylus und Sophokles ständen sich so gleich, daß man nur nach den Bedürfnissen seiner eigenen Natur und dem, was ihr schmeichelt, vorziehen könnte, so ist durchaus zu widersprechen, sofern vor allen Dingen, wo von Kunst die Rede ist, der eigne innere Maßstab der Kunstvollendung selbst gelten muß. Hat man diesen und weiß ihn zu handhaben, dann muß freilich jenes schwankende Gutdünken nach individuellem Bedürfniß ganz verschwinden, welches ohnedies nur von dem halbgebildeten Kunstfreund, nie aber von dem bewußten Künstler, dem ästhetischen Kritiker und dem philosophischen Kunstforscher gesagt sein darf. Die Frage nach Entwicklungsgesetz, alle wahre Theorie und alles wahre Kunsturtheil fiele sonst auch ganz fort.

Wir fanden bei Sophokles alles viel schöner reiner und schärfer movitirt; dagegen steht nun aber auch Aeschylus noch auf einem ganz andern poetischen Standpunkt. Euripides moquirt sich in seiner Elektra, wie er auch sonst pflegt, über die Art, wie Aeschylus die Erkennung durch die Locke und die Fußspur erfolgen läßt. Euripides hat Recht, vorausgesetzt, daß der Maßstab der gewöhnlichen Wirklichkeit in der Poesie der einzige sei: allein diesen erkennt Aeschylus noch nicht an, er steht dem frischen Born der Volkspoesie noch näher, und es hat jenes Zusammenhalten der gefundenen Locke mit der ihrigen, das Hineinpassen ihres Fußes in die vorgefundene Spur etwas Naives und fast unschuldig Reizendes, gewiß Poetisches.

Dann aber darf vor allen Dingen nicht vergessen werden, daß die Elektra ein Stück für sich, ein geschlossenes Ganze ist, während die Choephoren nur als Theil einem größern Drama, bestehend aus drei ganzen Tragödien, angehören. Dieses große Drama, mit gemeinsamem Namen Orestie genannt, umfaßt das grause Schicksal, das durch das Atridenhaus waltet; ein alter Fluch zerstört es, Schuld häuft sich auf Schuld, Mord auf Mord; so sehen wir es untergehen. Alle haben Theil an der Schuld, alle fallen sie durch wechselseitigen Mord, Agamemnon hat Iphigenie geschlachtet, Klytämnestra bereitet ihm den Tod, ihr wird Vergeltung von ihres Sohnes Hand; diesen verfolgt die Schaar der Eumeniden; endlich durch das Urtheil des Areopags, indem die gnadenvolle Athena das Steinchen hinzuwirft bei der Gleichheit der Stimmen, wird noch der umgetriebene Orest befreit und jenes Schicksal ist versöhnt. Dies ganze Schicksal bis zu seiner Versöhnung ist in dem großen Drama umfaßt, das bis zu dem Umfang dreier ganzen Tragödien anwuchs; nun aber verlangte schon die weitere Ausdehnung größere Massen, weniger feines Detail. Jene großen Katastrophen, deren immer eine die andere gebiert, sollten hier in ihrem Zu-

sammenhange selbst erscheinen, weil eben dieser Zusammenhang schon wesentlich die Poesie solcher volkspoetischen Fabeln ausmachte. In einem vollen mächtigen Anschlage läßt der Dichter die Situationen auf einander folgen, ohne viele Uebergänge und Entwickelungen der Charaktere oder der Stimmung, wobei der Chor einen weiten düstern Hintergrund bildet. Doch wollen wir hier nicht den Aeschylus characterisiren und noch weniger haben wir nöthig ihn zu vertheidigen: seine Größe und Herrlichkeit spricht durch sich selbst so stark und klar, daß sie immer weit richtiger gefaßt worden, als die ungleich verschlungenere und feinere Kunst des Sophokles; daher glauben wir denn auch vorläufig ein richtiges Verständniß des Aeschylus voraussetzen zu können, während die verschiedenen Schriften über Sophokles keinesweges zu einem Gleichen berechtigen. Wie nun nach der Natur des menschlichen Geistes nichts ohne Vergleichungspunkt scharf gefaßt werden kann und wie alles auf sinnreiche Wahl solcher Vergleichungspunkte ankommt, so haben wir unsererseits uns überzeugt, daß es am besten sei, erst die Einfachheit des Aeschylus zu benutzen, um die Kunsthöhe des Sophokles danach abzumessen und zu verstehn, und erst späterhin, nachdem nicht bloß der Gipfelpunkt der tragischen Kunst bei den Griechen, sondern auch das Hinabneigen zum Verfall betrachtet worden, zu jener einfach großen Kunstart des Aeschylus zurückzublicken, denn als solche konnte sie erst in solchem Vergleich wahrhaft verstanden und gewürdigt werden. Ueberdies wollten wir gleich Eingangs ein Anschließen und Fortbilden da zeigen, wo es am wenigsten erwartet wird, d. h. zwischen Aeschylus und Sophokles; Aeschylus selbst nun aber steht der eigentlichern Volkspoesie um vieles näher und erst nachdem von dieser gehandelt worden, ließ sich auch seine Stellung zu derselben wohl erwägen, ein Grund, welcher gemacht hat, daß die nähere Würdigung unsers Dichters, wo nicht gelegentlich das Eine oder Andere ein-

gestreut werden mußte, ziemlich an das Ende des Buch's verschoben worden. Dagegen zeigte sich, daß auch schon, sofern wir den Aeschylus zum Verständniß des Sophokles nicht entbehren konnten, hier sogleich seine trilogische Kunstform wesentlich mit ins Spiel kommt, und so ist denn sie es, über welche wir uns eine, wenn auch nur vorläufige Ansicht zuvörderst verschaffen müssen.

II.

Ueber die Trilogie des Aeschylus.

μακρὸν δὲ μῆκος ἐκτελευτήσας χρόνου
ἄψορρον ἥξεις ἐς φάος!

Prom.

Wenn es sich um die Composition des Aeschylus handelt, so kommen wir unvermeidlich sogleich auf die Trilogie. Sie ist in neuerer Zeit vielfältig von gelehrten und geistreichen Männern zur Sprache gebracht worden, dennoch dauert Streit und Widerspruch fort und diese Dinge scheinen jetzt nur schwankender geworden, als zuvor.

Wie groß ist doch nur die Verschiedenheit der Ansichten, welche freilich auf nichts anderem beruht, als der entsprechenden Beschaffenheit der Nachrichten.

Entweder glaubt man: Aeschylus hat nicht anders als sein Vorgänger Thespis und sein Nachfolger Sophokles der Regel nach auch nur ein einziges Stück, höchstens mit dem Satyrspiel aufgeführt und wenn er Tetralogien gab, so war das nur die seltene Ausnahme.

Oder man kehrt die Sache um und sagt: die Tetralogie war für die ganze Zeit der Blüthe tragischer Kunst die Regel und das einzelne Stück, welches Sophokles aufbrachte, war nur die Abweichung; Aeschylus gab Tetralogieen und Euripides, so

wie dessen spätere Zeitgenossen, gaben dergleichen: nur in der Mitte machte Sophokles eine Ausnahme.

Also steht die Sache so, daß man weder das einzelne Stück noch die Tetralogie unverbrüchlich behaupten kann, daß es aber nur darauf ankommt, was Regel und was Ausnahme sein solle. Allein diese Schwierigkeit ist die geringste, es giebt eine viel allgemeinere, denn es fragt sich, ob hier nicht ein festes Entwickelungsgesetz walte, das man zu suchen habe; es fragt sich, ob man sich denn überhaupt so leicht bei dem bunten Durcheinander und ganz regellosem Wechsel beruhigen dürfe, wie es Casaubonus und Lessing, Hermann und Boeckh gethan.

Dazu kommt, daß es ja, wie von allen Seiten anerkannt werden muß, zweierlei wesentlich verschiedene Tetralogie gab, solche, wo die drei Stücke, die dem Satyrspiel vorangehen, einen fortlaufenden Zusammenhang haben und vereint ein größeres Drama bilden, und wiederum solche, wo die einzelnen drei Tragödien nichts mehr mit einander gemein haben, als den Tag der Aufführung. Sollen wir nun auch noch diese beiden Arten von Tetralogie in ganz zufälligem Wechsel zu allen Zeiten und bei allen Dichtern gelten lassen? Man hat es nicht minder gethan.

Aber dies ist ja nur eben die Schwierigkeit, welche einer naturgemäßen organischen Entwickelung entgegen steht, nicht aber das Resultat einer Untersuchung, die im Interesse derselben unternommen wäre. Demnach hat derjenige, welcher den Gedanken auffaßte und verfolgte, es müsse hier Ordnung und Fortschritt sein, schon darum von vorn herein den Sinn einer größern Wissenschaftlichkeit für sich, selbst wenn ihm noch gar nicht gelungen sein sollte, alles aufzuhellen, oder auch nur seine Vorschläge zu Ausgleichung der Kluft zu bestättigen und mit den Nachrichten in Einklang zu bringen. Gewiß war ein solches Unternehmen schwierig und selbst gefahrvoll, desto bequemer und sicherer aber hatten es diejenigen, welche, bei der alten Unord-

nung sich beruhigend, nur wiederum die Unhaltbarkeit der unternommenen Versuche aufzudecken strebten, ohne daß sie auf ihrem Standpunkt für nöthig gehalten hätten, etwas Genügenderes an die Stelle zu setzen. Zugegeben, daß sie sicherer und weniger übereilt zu Werke gingen, und daß sie mit ihren Widerlegungen Recht hätten, so fragt sich doch noch, ob nicht vielleicht die fortschreitende Zeit es für schlimmer halten werde, ein Entwickelungsgesetz gar nicht gefordert, als sich in dessen Herstellung geirrt zu haben. Den ehrenvollen Standpunkt solcher Bestrebungen im Sinne der Kunst nimmt Welcker ein, und er hat ihn bisher fast ganz allein inne; als Vorkämpfer der entgegengesetzten Seite müssen Hermann und Süvern gelten.

Mit seiner äschyleischen Trilogie gedachte Welcker die Kluft zwischen dem Einen Stück und der Tetralogie ausfüllen zu können. Er versteht unter Trilogie den Inbegriff dreier wesentlich zusammenhängenden Tragödien, welche denselben Fabelstoff fortsetzen und erst zusammen ein künstlerisches Ganze ausmachen: diese Trilogie sei die eigenthümliche Kunstform des Aeschylus. Der Keim zu derselben habe schon in der Gestaltung der Einen Tragödie des Thespis gelegen, man sei aber von der reichern Form des Aeschylus nie zurück gewichen, sondern habe sie nur dadurch abermals bereichert, daß, und zwar sei es durch Sophokles geschehen, später nach dieser Trilogie erst die Darstellung dreier Tragödien eingetreten sei, von der jede in sich ein Ganzes gebildet und keine mit der andern mehr Zusammenhang gehabt habe. Hierin sei ein abermaliger Fortschritt zum Reicheren, aber weder Rückschritt noch Unterbrechung. Das ließe sich hören, wenn es nur wirklich gelingt, die Sache so zu entscheiden. Entscheidung aber können wir es leider schon darum nicht nennen, weil der Widerspruch daneben noch fortgedauert hat und Welcker in der That nicht vermochte ihn zu unterdrücken. Was das schlimmste ist, so läßt gleich jenes Zeugniß, worauf Welcker seine Ansicht von den vier unzusammenhängenden Stücken stützt, die

Sophokles stets gegeben haben soll, auch die entgegengesetzte Auslegung zu, nämlich Sophokles habe angefangen immer nur Ein Stück aufzuführen. Da fehlt denn freilich an Entscheidung und eigentlicher Begründung noch alles. Aber auch, was die andere Hälfte von Welckers Behauptung anlangt, des Inhalts, daß Aeschylus immer nur drei wesentlich zusammenhängende Tragödien gegeben, so fehlt es auch hier nicht an Widerspruch; denn außer der fortdauernden Behauptung, Aeschylus habe auch einzelne Stücke auf die Bühne gebracht, besteht nun Hermann vollends noch darauf, derselbe Dichter habe, und zwar in seiner frühern Zeit, ganze vier unzusammenhängende Stücke nach einander an einem Tage spielen lassen. Solche vier Stücke seien z. B. Phineus, die Perser, Glaukus und Prometheus; daß sie keinen Zusammenhang hätten sei an sich klar und augenscheinlich; nach dem alten Argument der Perser stehe aber fest, daß er sie um Olympias 76,4, also noch vor seiner ersten sicilischen Reise auf einmal aufgeführt. Dies ist nun lange vor der Aufführung der Orestie (Ol. 80,2), deren zusammenhängende Stücke Agamemnon, Choephoren, Eumeniden und Satyrspiel Proteus das einzige sichere Beispiel für die fortlaufende Trilogie geben, also das Gegentheil von dem, was Welcker behauptet: denn hier wäre ja die unzusammenhängende älter als die zusammenhängende Tetralogie, oder wie er es nennt, Trilogie.

Von diesem bloßen Namen schon hebt die Schwierigkeit an und selbst wenn beide Parteien offenbar das Nämliche meinen, bedienen sie sich nicht desselben Worts, was so weit geht, daß Hermann Welckers eigenes Buch über die Trilogie nur als de Tetralogia Aeschylea citirt (s. Opusc. II. p. 307). Und zwar kommt diese Abweichung nicht bloß davon, daß entweder das Satyrspiel mitgezählt wird oder nicht, und je nachdem Tetralogie oder Trilogie gesagt wird, sondern der Unterschied soll sich zugleich nach dem Zusammenhange oder der Zusammenhangslosigkeit richten, so daß es im erstern Fall Trilogie, im letztern Te-

ſie heißen ſolle. Daß ein ſolcher Unterſchied im Alterthum
den habe, läßt ſich nicht beweiſen, wiewohl Welcker ver-
, bei dem erſten Theil ſeiner Behauptung den beſondern
chgebrauch des Ariſtarch und Apollonius für ſich zu haben.
ühre das Zeugniß, worauf er ſich ſtützt, nur darum ſchon
an, weil es eine neue Schwierigkeit ergiebt. In den Frö-
v. 1122. iſt von der Oreſtie die Rede und hiezu giebt der
liaſt: *τετραλογίαν φέρουσι τὴν Ὀρεστίαν αἱ διδασκα-
Ἀγαμέμνονα, Χοηφόρους, Εὐμενίδας, Πρωτέα Σατυ-
. Ἀρίσταρχος καὶ Ἀπολλώνιος τριλογίαν λέγουσι χω-
ῶν σατυρικῶν.* Ich verſtehe dies ſo: Ariſtarch und Apol-
s ſprachen der Oreſtie das Satyrſpiel ab, was freilich et-
ganz anderes iſt, als wenn Welcker erklärt: Ariſtarch und
lonius pflegten nicht Tetralogie, wie die Didaskalien, ſon-
Trilogie zu ſagen, weil ſie das Satyrſpiel nicht mitzählten.
Recht hat, er oder ich, gehört noch nicht hieher; aber man
hier eine ganz neue Schwierigkeit erwachſen, auf welche we-
Welcker noch die Gegenpartei vorbereitet ſcheint. Nicht
handelt es ſich hier um verſchiedenen Sprachgebrauch, ſon-
um eine ganz verſchiedene Erſcheinung, denn wir würden
drei Tragödien auch ohne Satyrſpiel haben. Hiemit wird
die Sache noch unregelmäßiger und verwirrter.

Aber das Höchſte der Verwirrung wird erſt hervorgebracht
eine Stelle des Diogenes Laertius, der im Leben des Plato
der Art, wie der Philoſoph ſeine Dialogen herausgab, er-
: *Θρασύλος δέ φησι καὶ κατὰ τὴν τραγικὴν τετραλο-
ἐκδοῦναι αὐτὸν τοὺς διαλόγους, οἷον ἐκεῖνοι τέτρασι
μασιν ἠγωνίζοντο Διονυσίοις, Ληναίοις, Παναθηναίοις,
ραῖς, ὧν τὸ τέταρτον ἦν Σατυρικόν· τὰ δὲ τέτταρα
ματα ἐκαλεῖτο τετραλογία.* Leſſing nahm hieraus ab, wie
einfache Wortverſtand allerdings ergiebt, es ſeien die vier
ke der Tetralogie nicht auf einmal, ſondern erſt, jedes Stück
ln, an einem beſondern Feſt gegeben worden.

Man muß nun doch wohl gestehen, daß die Sache streitig genug ist, um einer Untersuchung zu verlohnen, aber sie ist dazu auch wichtig genug. Ohne diese Dinge, welche die tragische Kunst nicht bloß äußerlich berühren, wird man dieselbe schwerlich verstehn können, und an sich nun ist für menschliche Wissenschaft immer das höchste Interesse, wo es sich um Entwickelung und deren Gesetz und Regel handelt. Der Glaube, daß es, wenn irgendwo, einen solchen organischen Fortgang in der griechischen Kunst gebe, darf uns dabei nicht verlassen, sollte es auch noch so schwer sein, aus dem Labyrinth einen Faden zu finden und aus dem Chaos Ordnung und Gesetz zu machen. Leicht irre führen aber könnte jener Gedanke, den Welcker irgendwo ausspricht: es müsse bei der Heiligkeit der Feste, an denen gespielt wurde, etwas fest Wiederkehrendes und Stätiges geherrscht haben; oder mindestens müssen wir ihn in das umdeuten, was Welcker hätte sagen sollen: nicht Stätigkeit des Feststehens und Stillstands, sondern Stätigkeit der Entwickelung.

Zuerst haben wir uns über die Namen zu verständigen. Die Alten sprechen überhaupt nicht sehr häufig von den verhandelten Dingen, alsdann aber nennen sie immer die Tetralogie, und meines Wissens kommt der Ausdruck Trilogie nur in der erwähnten Stelle des Scholiasten vor, auf die Welcker so viel gestützt hat; scheint er doch allein nach ihr sein Buch benannt zu haben. Er führt (S. 504.) nur die Schlußworte des Scholions an, ohne den erklärenden Gegensatz; wer aber alles in seinem Zusammenhange nimmt, der kann gar nicht zweifeln, daß die alexandrinischen Kritiker nur die uns erhaltenen drei Stücke als zusammen gehörig ansehn und das Satyrspiel Proteus davon trennen wollten. Daß Trilogie hier diese und keine andere Bedeutung habe, sagt der Zusatz χωρὶς τῶν σατυρικῶν, was um so weniger allgemein verstanden werden kann, als schon Casau-

bonus lehrt, der Plural *τὰ σατυρικὰ* bedeute nur ein einzelnes Satyrspiel. Drei Stücke freilich konnte man denn nicht mit dem gewöhnlichern Namen *τετραλογία* nennen, konnte aber recht gut, selbst wenn der Name gar nicht gebräuchlich war, nach der Analogie des Wort *τριλογία* bilden. Was übrigens die Grammatiker für Grund und Recht haben, von der Ueberlieferung der Didaskalieen abzuweichen, bleibt noch eine besondere Frage, die wir nicht bestimmt beantworten können; daß sie aber davon abweichen, ist nicht ohne Beispiel. Nun muß ein Zeugniß hierher gezogen werden, welches gleichfalls anzudeuten scheint, nicht jeder Aufführung ohne Ausnahme möchte ein Satyrspiel gefolgt sein. Nach dem Biographen schrieb Aeschylus 70 Tragödien, Satyrspiele aber nur gegen fünf: *ἀμφὶ τὰ πέντε*; schon hat man, um den angenommenen Trilogieen wenigstens großentheils zu ihren Satyrspielen zu verhelfen, *πεντεκαίδεκα* corrigiren wollen, was aber auch nicht ausreicht. Daß vielleicht wirklich die Orestie kein Satyrspiel hinter sich gehabt habe, dafür wird sich noch weiterhin ein besonderer Grund entdecken; aber davon abgesehen, wie sollte auch wohl der Scholiast nur hier auf einmal dazu kommen, uns überhaupt und allgemein etwas über den Sprachgebrauch des Aristarch melden zu wollen, dagegen verlangte man insbesondere zu wissen, wie es mit der Aufführung beschaffen war, welche Orestie hieß, und was die Gelehrten davon geurtheilt. Auch auf das *λέγουσι* kann Welcker weiter gar kein Gewicht legen; es bedeutet nichts mehr und nichts weniger als das *φέρουσι* im frühern Satz von den Didaskalieen, der Scholiast wollte dies nur nicht wiederholen; höchstens enthielte es den Unterschied, daß jene überliefern, diese forschten.

Wollten wir aber selbst auch einen solchen Sprachgebrauch der beiden Grammatiker zugeben, wie sollte es dann wohl nur kommen, daß sie, die doch den Spätern so viel gelten, darin durchaus keine Nachfolge gefunden. Nein, sie machten eine solche Neuerung nicht und sie konnten sie unmöglich machen, weil es

ein Unsinn gewesen wäre, einer und derselben Sache auf einmal einen andern Namen geben zu wollen, als sie zu den Zeiten hatte, da sie lebte. Noch ein anderer Fall, ist möglich, daß nämlich der Ausdruck Trilogie nicht erst von Aristarch eingeführt und gebildet worden, sondern in alter Zeit galt: aber wofür galt? Nicht, wie Welcker allzu eigenthümlich meint, auch nur für die Tetralogie, indem man deren Satyrspiel nicht mitrechnete, sondern für solche drei Stücke, denen überhaupt kein Satyrspiel folgte, denn drei Stücke konnten schwerlich Tetralogie heißen. Daß es nun solche Fälle gab, sagt eben jenes Scholion sehr ausdrücklich aus, selbst dann noch, wenn Aristarch in dem speciellen Fall der Orestie Unrecht haben könnte. Und wirklich fehlt es an einem zweiten Beispiel nicht. Nach einem Scholion der Frösche gab der Sohn des Euripides folgende Stücke des Vaters nach dessen Tode: Iphigenie in Aulis, Alkmäon, Bacchen; kein Satyrspiel wird genannt. Also ist Welckers Annahme, daß man die zusammenhängenden Tragödien Trilogie, die unzusammenhängenden Tetralogie geheißen, ganz unhaltbar; im Gegentheil sagt nur wieder derselbe Scholiast *Πανδιονίδι τετραλογίᾳ*, da doch nichts ausgemachter ist, als daß die Pandionis des Philokles, welcher bekanntlich Schwestersohn und Schüler des Aeschylus war, zu den Aufführungen von drei zusammenhängenden Tragödien mit nachfolgendem Satyrspiel gehörte. Nicht minder unhaltbar ist nun auch eine andre Annahme Welckers, S. 502: „Das Satyrspiel durch den Namen Tetralogie mit dem großen tragischen Drama, (nämlich dem aus drei Stücken bestehenden) zu verknüpfen, möchte erst unter den Gelehrten zum Gebrauch der didaskalischen Verzeichnisse aufgekommen sein, wenigstens erst seitdem der tragische Dichter drei ganz verschiedene Tragödien statt einer Trilogie mit einem Satyrspiel aufführte." Und zwar ist dies um so irriger, als sich gerade weiterhin zeigen soll, daß auch bei Aeschylus nicht selten, vielleicht gar immer, das Satyrspiel selbst in wesentlichem poetischen Zusammenhang mit

den drei Tragödien stand, so daß man also gerade bei Aeschylus noch mehr Ursache hatte in solchen Fällen Tetralogie zu sagen, während Welcker hier immer nur Trilogie hören will. Ein anderes ist, wenn man aus dem alleinigen Grunde der Bequemlichkeit vorschlägt, die zusammenhängenden Aufführungen Trilogie die unzusammenhängenden Tetralogie zu nennen, (wiewohl es denn auch wieder unzusammenhängende ohne Satyrspiel gab, die alsdann doch schwerlich Tetralogie heißen konnten): so haben wir gegen die Bequemlichkeit niemals etwas, wollen vielmehr, wenn der geneigte Leser es zufrieden ist, uns recht gern derselben fügen — nur reicht dies schwerlich aus, den Titel des Welckerschen Buchs zu rechtfertigen.

Das Dringendste ist nun ferner, uns der Widersprüche zu entledigen, in denen die Stelle des Diogenes Laertius mit allen Uebrigen steht. Zum Glück ist dies leicht und sicher. Die Namen der vier Feste sind von einer spätern Hand eingeschoben, Diogenes schrieb nicht so, was schon die Construction beweist, denn der relative Satz *ὧν τὸ τέταρτον ἦν Σατυρικόν* muß sich unmittelbar an *τέτρασι δράμασι* anschließen und leidet keinen solchen Zwischensatz, als ihn jetzt die Stelle bietet. Dazu kommt, daß auch die Angabe der Feste an sich ganz falsch ist; wie man jetzt weiß, so ist niemals an den Panathanäen gespielt worden und die Chytren sind kein besonderes Fest, sondern nur der dritte Festtag der Anthesterien; ein Halbunterrichteter schrieb jene vier Namen hin, um überhaupt bei seinem Mißverstand der Sache etwas Vierfaches aufzuzählen. Statt aber diesen Irrthum auf solche Weise zu heilen, hat man sich lange Zeit mit einem doppelten Irrthum geschleppt und auf Grund dieser Notiz sogar Spiele an den Panathenäen angenommen.

Also das bleibt nun unangefochten und fest, daß die Stücke einer Trilogie immer zusammen an Einem Tage aufgeführt worden; aber noch genug Fragen behalten wir, die wir erst nach und nach werden beantworten können. Um nur zunächst einen

festen Punkt, zu gewinnen, wenden wir uns gleich an die Trilogie des Aeschylus. Der Hauptstreitpunkte, welche sich an diese knüpfen, sind mehrere, hauptsächlich aber

Erstens: Ist die Trilogie der äschyleischen Kunst wesentlich und hat sie in der Periode der höchsten Blüthe dieses Dichters immer und meist, oder nur ausnahmsweise und außerordentlich gegolten?

Sodann: Giebt es bei Aeschylus noch eine andere Art von Trilogieen oder Tetralogieen als die zusammenhängenden, wo die einzelnen Stücke einen und denselben Faden fortsetzen?

Wir gehen hier gleich an eine Hauptstelle, die sich bei Suidas findet und den Unterschied äschyleischer und sophokleischer Aufführungen berührt. Hier wird sich denn entscheiden müssen, ob Welcker Recht hat dafürzuhalten, Aeschylus habe beständig drei zusammenhängende Tragödien, Sophokles zwar auch drei Tragödien aber unzusammenhängende, beidemal mit dem Satyrspiel, gegeben: also, nach Welckers Ausdruck, Aeschylus Trilogieen, Sophokles Tetralogieen. Aber gerade das Gegentheil sagt ja Suidas (s. v. *Σοφοκλῆς*): *καὶ αὐτὸς ἦρξε τοῦ δρᾶμα πρὸς δρᾶμα ἀγωνίζεσθαι, καὶ μὴ τετραλογίαν.* Die letzten Worte, bei denen sich leicht das frühere *πρὸς* ergänzt, sind ganz unzweideutig, man möge nun selbst im Uebrigen das *δρᾶμα πρὸς δρᾶμα* fassen, wie man wolle. In der That wird Welckers Ansicht hienach schwer begreiflich, er müßte denn die Autorität dieses Zeugnisses ganz verwerfen. Allein er stützt sich vielmehr darauf, und seine Behauptung scheint nur dadurch entstanden zu sein, daß er, wieder ohne den deutlichst erklärenden Gegensatz zu berücksichtigen, die bloßen Worte *δρᾶμα πρὸς δρᾶμα* einer gezwungenen Auslegnng unterwarf.

Wenn nun aber hier gesagt ist, Sophokles sei zuerst von der Tetralogie abgewichen, so fragt sich, was in diesem Gegen-

satz das δρᾶμα πρὸς δρᾶμα bedeuten solle? Es kann nichts anderes heißen, als daß Sophokles nur Ein Stück, besser gesagt, nur Eine Tragödie gegeben, denn das wäre gegen alle Nachrichten und verbietet sich auch von selbst, daß gemeint sein kann, er habe zwar auch noch vier Stücke gegen vier gestellt, der Kampf aber sei so erfolgt, daß die Tragödien einzeln gegen einander abgewogen wurden, also daß er mit der einen etwa hätte siegen, in der andern besiegt werden können.

Steht nun dies fest, dann ist die fernere Frage: welches war denn der ältere, von Sophokles vorgefundene Zustand, von dem er durch seine Neuerung abwich? denn von einer Neuerung ist hier ohne Zweifel die Rede, wie eben das ἦρξε sagt. Diese Frage ist nun eigentlich die interessanteste und fruchtbarste für unsern Zweck, nämlich da Aeschylus der Vorgänger des Sophokles ist, so enthält sie eine Antwort auf die Frage, welches die Kunstart des Aeschylus sei, und dies ist eben was wir suchen.

Wenn es heißt, Sophokles fing an mit Einem Stück zu kämpfen, so folgt daraus unabwendbar, daß man vor ihm mit mehreren gekämpft habe; wenn es ferner heißt, er kämpfte nicht mit Tetralogieen, so liegt darin ganz augenscheinlich enthalten, daß man vor ihm mit Tetralogieen gekämpft habe; Aeschylus war sein Vorgänger und auf ihn muß es am natürlichsten und vorzugsweise bezogen werden. Daß hier aber nicht Tetralogie im Gegensatz der Welckerschen Trilogie gesagt sei, versteht sich von selbst und auch Welcker muß zugeben (S. 505): daß Tetralogie sowohl von unzusammenhängenden als zusammenhängenden Stücken gebraucht werden könne und werde. So haben wir also eine klare und ausdrückliche Notiz dafür, daß Aeschylus der Regel nach mit Trilogieen aufgetreten sei: Gewiß ein sehr wichtiges Zeugniß, das nun die ganze übrige Untersuchung leiten muß, denn es ist das ausdrücklichste und deutlichste, was wir haben. Wie sehr muß man sich also wundern, wenn diese un-

endlich viel besprochene Stelle in ihrem wahren Sinn von allen streitenden Parteien gleich sehr verkannt worden. Welcker, dem doch alles daran liegt, dem Aeschylus die Trilogie im ausgedehntesten Umfange zuzueignen, hat sich dies hauptsächlichste Beweismittel gegen sein eignes Interesse entgehn lassen, besser gesagt, er hat sichs verdorben, denn natürlich liegt die Nachricht von der Trilogie des Aeschylus nur alsdann darin enthalten, wenn man versteht, Sophokles habe begonnen mit Einem Stück zu kämpfen; dies fiel weg, sobald Welcker nichts anderes darin sah, als nur die Zusammenhangslosigkeit seiner vermeintlichen sophokleischen Tetralogieen. Die Unrichtigkeit dieser Auslegung haben ihm Hermann und Süvern vorgerückt, Hermann sagt (de tetral. trag. Opusc. III, 307) Sophoclem primum coepisse una tragoedia certare, Suidas auctor est, und Süvern (über den historischen Charakter des Drama S. 118) bemerkt sogar, daß der Ausdruck ἀλλὰ μὴ τετραλογίαν dem Welckerschen Verständniß widerstrebe: und doch scheinen beide wieder nicht genugsam erwogen zu haben, was ganz unvermeidlich aus ihrer Auffassung der Stelle folgt. Versteht man nämlich mit ihnen die Worte des Suidas nur von Einem Stück des Sophokles, und so verstanden ihn auch Casaubonus, Petit, Bentley, Lessing, und so kann man ihn überhaupt nur verstehn, so liegt auch jener Sinn darin eingeschlossen, Aeschylus habe um die Zeit als Sophokles auftrat, ausschließlich Tetralogieen gegeben, denn sonst konnte die Neuerung des Sophokles keine Neuerung sein. Hiemit ist nun die Eine unserer Fragen förmlich beantwortet, aber auch nur die Eine, denn wenn nun ferner die Tetralogie doppelter Art, zusammenhängend und unzusammenhängend, ist, so hat die Stelle hierauf keine Antwort, weder für noch wider. Die zusammenhängende wird durch die Orestie wahrscheinlich, suchen wir aber nach ferneren direkten und allgemeinen Zeugnissen, so treffen wir leider nur auf Stillschweigen, welches aber auch nicht ohne Zeugniß ist. Gewiß wenigstens erklärt es sich, wenn wir uns

selbst vorgreifen dürfen, zur Genüge dadurch, daß später das einzelne Stück des Sophokles und noch später die Tetralogie einzelner unverwandten Tragödien z. B. des Euripides und Xenokles, die Oberhand behielt.

Die Weise, tragische Werke zu beurtheilen und anzusehn, hielt nun hiemit gleichen Schritt. Es soll sich weiterhin zeigen, daß sogar Aeschylus diese Kunstart des Sophokles in seine Trilogie aufnahm: um so mehr Recht werden die spätern Kritiker gehabt haben, wenn sie sichs nicht verübelten, auch Stücke, die einer Trilogie angehörten, immer nur als einzelne Dramen, gleich sophokleischen, zu betrachten. So macht es, was hier am nächsten liegt, Aristoteles beständig mit den Choephoren und gerade hier hatte er allerdings das meiste Recht dazu. Er vergleicht sie sehr häufig mit einzelnen Tragödien des Sophokles und Euripides und beurtheilt sie in diesem Vergleich, uneingedenk ihres Zusammenhangs mit dem Agamemnon nnd den Eumeniden, der doch für ihre Auffassung das Wesentlichste ist.

Ueberhaupt was erfahren wir von Aristoteles über die Trilogie? Nicht allzuviel; daß er sie aber kannte, darf kein Zweifel sein. Im 16ten Capitel handelt der Philosoph vergleichungsweise von dem Umfang des Epos und Drama: *δύνασθαι γὰρ δεῖ συνορᾶσθαι τὴν ἀρχὴν καὶ τὸ τέλος. εἴη δ' ἂν τοῦτο, εἰ τῶν μὲν ἀρχαίων ἐλάττους αἱ συστάσεις εἶεν, πρὸς δὲ τὸ πλῆθος τῶν τραγῳδιῶν τῶν εἰς μίαν ἀκρόασιν τιθεμένων παρήκοιεν.* Der Sinn der Stelle kann wohl kaum zweifelhaft sein. Aristoteles findet die alten epischen Gedichte zu lang, man könne das Ganze nicht auf einmal fassen und übersehn; indem er nun für den Umfang epischer Gedichte das Maximum angeben will, wählt er ein Beispiel aus der Tragödie: das Epos solle gleich sein einer solchen Zahl von Tragödien, als bestimmt sind auf einmal gehört zu werden. Nun liegt in diesem Zusammenhange unvermeidlich, daß er nicht bloß Werke Eines Tragikers meinen

muß, sondern auch solche, die einen und denselben Zusammenhan der Fabel fortsetzen. Welche Zahl von Tragödien kann er al gemeint haben? Keine andere als drei, und kurzum die eigen liche äschyleische Trilogie. Selbst Hermann hat dies in seine Noten (p. 175) nicht leugnen können, und allerdings hätte damals noch keine Ursache, weil ihn noch kein Welckersches Bu zur systematischen Opposition veranlaßte; ja er bedient sich do selbst des Wortes trilogia. Diese höchst gelegentliche und flüchtig Anspielung nun umfaßt des Aristoteles ganze Bezugnahme au die Trilogie, aber gerade diesmal wird die Stelle durch ihr Unbestimmtheit um so sprechender, denn je weniger Aristotele Ursache hatte, über diese zusammenhängenden Tragödien, deren Vorstellung nur durch kleine Pausen unterbrochen wurde, d. h über die Trilogie, sich näher zu erklären, um so häufiger und herrschender muß diese Kunstart gewesen sein.

Aus spätern abgeleiteten Quellen nun erhalten wir noch weniger specielle Aufschlüsse, denn die Zeiten wurden immer rhetorischer, die Wortgelehrsamkeit und der einzelne Notizenkram stieg im Preise, der Sinn aber, ein ganzes Kunstwerk zu fassen, sank immer mehr. Wenn auch das Theater noch kümmerlich bestand, so wurden zusammenhängende Trilogieen doch gewiß nicht mehr gegeben. So kam es denn, daß die wirklichen Trilogieen vereinzelt wurden, und deren Stücke sich einzeln retteten oder einzeln untergingen.

Dies also ist der Standpunkt der Scholiasten und Lexicographen, aus deren trüber Quelle wir noch das beste schöpfen müssen. Hier könnte man aber den alten Scholiasten sogleich die neuern anreihen. In der That würden manche unsrer Philologen noch auf diesem Standpunkt stehn, hätten nicht Männer aus innerm Kunstgefühl heraus noch spät die Sache des Aeschylus gerettet. Zwar schon Casaubonus war geneigt, die Tetralogieen nach Maaßgabe der Orestie für zusammenhängend zu nehmen, doch konnte er nichts Näheres davon nachweisen. Deut-

schen Männern war es hier aufbehalten, die Großartigkeit äschyleischer Kunst zu fühlen und zu behaupten. Schlegel schon hielt darauf, es müßten auch außer der Orestie noch andere Stücke des Aeschylus zu einem größern Kunstganzen verbunden gewesen sein, namentlich Prometheus und die Danaiden. Hinsichtlich der letztern hatte Blümner diesen Gedanken schon früher gehabt, Hermann stellte die Fragmente glücklich zusammen und endlich kam Welcker um mit Gelehrsamkeit und mit nur noch größerem Feuer die Sache anzufassen. Wenn er nun ganz davon erfüllt, ja durch einzelne schöne Aufhellungen belohnt, freilich auch sehr oft weiter ging, als der Boden leitender Ueberlieferungen ausreicht, ja wenn er sein kritisches Gewissen oft sehr erleichtert, so braucht dies am Ende kaum erst besonders verziehn zu werden, versteht sich vielmehr eher von selbst. Leider hat er nur auch da, wo er uns das Rechte gefunden zu haben scheint, seinen Beweisen Unsicheres und Schwankendes eingemischt, und noch durchgängiger in der Methode seinen Widersachern große Vortheile gegeben.

Unter den Stücken des Aeschylus besitzen wir zunächst, zumal wenn sie kein Satyrspiel gehabt haben soll, eine vollständige Trilogie; die Orestie also bietet den natürlichsten Ausgangspunkt der Untersuchung. Nun ergiebt die nähere Betrachtung dieser drei verbundenen Tragödien, daß sie nicht nur, als sonst in sich einzeln abgeschlossene Kunstwerke, bloß durch den fortlaufenden Inhalt zusammenhängen, sondern daß sie wesentlich in einander übergehn. Ein fühlbarer Mangel würde sein, wenn dieser Agamemnon einzeln ohne die Choephoren sollte gespielt worden sein, noch fühlbarer, wenn man mit den Choephoren abschließen wollte. Wiederum können die Eumeniden nicht für sich bestehn und die Choephoren, als das Mittelstück, enthalten nach beiden Seiten hin die Forderung eines vorausgehenden und eines beschließenden Stückes.

Aeschylus verknüpft den Agamemnon mit den Choephoren durch die Weissagung der Kassandra von der Rache, die alsbald dem verbrecherischen Paar zu Theil werden soll: Weissagungen, wie wir sogleich weiter ersehn werden, sind unserm Dichter überhaupt das gelegenste Bindemittel der Stücke. Dazu kommt noch, daß Klytämnestra zum Schlüß des Agamemnon recht eigentlich die Rache herausforbert: nichts ist nothwendiger, als daß diese in einem nächstfolgenden Stück schlagend eintrete. Auch hat der Chor schon auf Orest hingedeutet, und Klytämnestra sowohl als der Chor haben beide appellirt an die Entscheidung der Zeit und des Schicksals. Beinahe noch genauer und enger nun ist der Uebergang von der zweiten Tragödie zur dritten: Orest beschließt nicht nur seine Flucht zum Loxias nach Delphi, um von ihm Sühne zu erlangen, sondern auch die Erinnyen, welche den Chor des letzten Stückes bilden werden, erscheinen schon hier, wirklich auf der Bühne und nicht bloß in der Einbildung des Orest. Was das letzte Stück enthalten muß, ist nun bestimmt gegeben: der Chor und einestheils selbst der Ort, wohin der Zuschauer versetzt werden soll, ist schon zum Schluß der Choephoren angedeutet.

Und folgte nun der Orestie ein Satyrspiel, so müssen wir dafür den Proteus nehmen; wird aber gefragt, ob dieser Zusammenhang gehabt mit der Trilogie selbst, so liegt gewiß die Bejahung näher als die Verneinung. Der Dämon Proteus ist es ja, mit welchem Menelaus, der Bruder Agamemnons, in Aegypten zusammentrifft, Proteus hat Weissagungsgabe, und durfte wohl dem Menelaus von dem unterrichten, was daheim seinem Bruder widerfahren: wodurch denn der Effekt des Tragischen vielleicht noch an Umfang und das Ganze an Rundung gewinnen konnte. Und doch dürfte Aristarch Recht haben.

Von den Sieben gegen Theben ist uns weder die vollständige Didaskalie noch auch deren bloße Angabe erhalten; aber das ist leicht zu ersehn, daß auch dieses Stück nicht einzeln dagestan-

den hat; vielmehr ist alle Augenscheinlichkeit vorhanden, es müsse, gleich den Choephoren, das mittlere Stück einer Trilogie gewesen sein. Aeschylus liebt es, am Ende der Tragödie, welche noch nicht beschließt, gerade recht auffallend und deutlich die Verbindung mit dem nächsten Stück und dessen Nothwendigkeit zu zeigen, ja sogar auf solche Weise meistens mit der Schürzung des neuen Knotens, mit einer Differenz, mit einem ungelösten Widerspruch zu schließen, denn so versicherte er sich am besten des Antheils seiner Zuschauer an dem Ganzen. Und um dies noch unverkennbarer zu machen, so hat Aeschylus sich gerade diesmal aller äußern Mittel bedient und das Entgegengesetzte und Unbefriedigte der Handlung hier am Schluß auf alle Weise ins Licht gestellt. Auf der Bühne stehen die Leichen der beiden Brüder, Kreons Verbot, den einen nicht zu bestatten, ist ergangen; dennoch faßt Antigone den festen Entschluß. Aber nicht genug; um diesen Widerspruch noch augenfälliger und imposanter zu machen, sondert sich auch der Chor in zwei Parteien, jede Partei um eine der Leichen sich sammlend; so spricht denn jede Chorhälfte in gewichtigen Worten ihre entgegengesetzte Gesinnnung aus und zu entgegengesetzten Seiten der Bühne ziehen sie mit den Leichen ab: die einen mit Eteokles, die Rechte des Staats vertheidigend, die andern mit Polynices, die Rechte der Todten ehrend. Daß hierauf ein Stück folgen müsse, kann schwerlich verkannt werden; aber wie es geheißen und was es enthalten, darüber ist auch unter denen Streit, welche es anerkennen. Ob, wie Boeckh will, hier die Epigonen, oder wie Welcker vorzieht, die Phönissen gefolgt seien, das läßt sich bei dem Mangel historischer Nachrichten schwerlich mit historischer Gewißheit ausmachen; aber so viel liegt doch nach dem Schluß der Sieben sehr deutlich am Tage, daß es die Bestattung des Polinices durch die heroische Antigone enthalten haben, wenigstens unter andern und hauptsächlich enthalten haben müsse. Also war es ähnlichen Inhalts, als die Antigone des Sophokles, dahingegen die Phönissen

des Euripides nur das mehr dramatisch behandeln, was in den Sieben selbst erzählt wird: den Kampf der Brüder. Auch Hermann leugnet die trilogische Natur unseres Stücks keineswegs; desto befremdlicher aber ist, wie er (Opusc. II. p. 385) die Sieben gegen Theben hat für das Endstück halten können, da hier doch eine folgende Tragödie so angeknüpft ist, daß die Unvollständigkeit dieses Schlußes nicht größer sein kann. Glücklicher war Hermann, wenn er aus der Erwähnung eines nicht weiter bezeichneten Traumes (v. 707) auf ein vorangehendes Stück schloß. Dies erste Stück bleibt ungewiß, so augenscheinlich auch wieder sein mag, in welchem Kreise es sich bewegt haben muß. Welcker nimmt die Nemeen an, Andere den Oedipus und selbst diesem voraus Hermann noch einen Laios. Doch ist bloßes Rathen in der Wissenschaft allezeit unfruchtbar und hat auch kaum einmal das Interesse der Belustigung, da sich niemand im Besitz der Auflösung befindet.

Jedenfalls ist, selbst die Hermannische Abweichung ungerechnet, doch die Trilogie der Sieben erwiesen und sogar unbestritten, man kann also wohl ohne Gefahr etwas weiteres darauf bauen. Außer der Orestie haben wir nunmehr einen zweiten festen Punkt gewonnen, welcher um so wichtiger ist, als beide Stücke chronologisch weit aus einander liegen. Die Orestie würde noch nicht viel für Aeschylus überhaupt beweisen, weil sie ein späteres Stück ist, von Ol. 80,2; dagegen sind die Sieben ein jüngeres, welches, wovon weiter unten, in die ersten Jahre der 77sten Olympiade fallen muß. Beide Tetralogieen nun geben zusammenhängende Fabeln der drei Stücke und machen schon die Tetralogie dreier unzusammenhängenden für Aeschylus unwahrscheinlich.

Wir haben nun hier zwei äußerste Punkte des nicht geringen Zeitraums von etwa zwölf Jahren; demnach bliebe die Frage, ob vielleicht Aeschylus dazwischen wieder nur einzelne Stücke gegeben. Wohl schwerlich, denn der Inhalt der Stelle

des Suidas würde doch ganz besonders auf diese Zeit anzuwenden sein. Und betrachten wir die Beschaffenheit der übrigen auf uns gekommenen Stücke des Dichters, so reden auch diese wiederum nur der Trilogie das Wort.

Zunächst meine ich den Prometheus und die Schutzflehenden, denn die Perser müssen aus Gründen zuletzt bleiben. Von jenen beiden aber muß ich Bedenken tragen, welches am vortheilhaftesten zuerst behandelt wird: auf jeden Fall dasjenige zuerst, wofür der Beweis am sichersten ist, damit es eine neue Analogie hergebe für das schwächer begründete; nun steht aber die Sache so, daß gerade dasjenige, für welches die Trilogie am beweisbarsten scheinen muß, doch zugleich von einer in diesen Dingen gewichtigen Stimme am meisten bestritten wird. Aber diese Autorität darf uns dennoch nicht abhalten.

So lange man überhaupt ein Augenmerk auf die Trilogie des Aeschylus gewendet hat, mußte man glauben, daß auch unser Prometheus einer solchen, und zwar wieder als Mittelstück, angehöre, denn der πυρφόρος und λυόμενος, der feuerbringende und gelöste, besser gesagt, gelöst werdende, deren bei den Lexikographen und Scholiasten öfters Erwähnung geschieht, diese eignen sich ihrer Natur nach allzusehr ein erstes und ein drittes Stück herzugeben, als daß man länger hätte daran zweifeln können. Und doch hat jeder Zweifel, jede Bedenklichkeit in der Wissenschaft Werth; nur fürchte ich, daß derjenige, womit Hermann hier die Trilogie schwankend machen will, auch zugleich noch von einem andern Geist als dem Geist echter Wissenschaftlichkeit eingegeben sei.

Außer den drei angeführten Prometheus, welche sich so leicht zur Trilogie vereinigen, wird auch noch ein vierter genannt und von diesem steht fest, daß er ein Satyrspiel ist, welches mit den Persern zugleich gespielt worden. Das Argument der Perser berichtet dies und er muß darum ein Satyrspiel gewesen sein, weil er unter vier Stücken an der letzten Stelle genannt wird und

außerdem geht es aus Frag. 176. höchst deutlich hervor, daß einer der Prometheus, unbestimmt welcher, von satyrischer Art war. Hieran hat niemand gezweifelt; dagegen wenn der Prometheus in dem Argument der Perser keinen nähern Beinamen erhält, so suchten die Gegner einer prometheischen Trilogie, den πυρφόρος mit diesem Satyrspiel zu identificiren, also das erste Stück von unserer Trilogie abzutrennen. Gelang aber dies, dann freilich fiel auch der Gelöste vom Gefesselten ab, da eine Trilogie nicht aus zwei Stücken bestehen kann und sich jene Stelle eines ersten nicht ersetzen läßt. Nein doch, denn Pollux (IX, 156; X, 64) nennt als äschyleisches Stück einen Prometheus πυρκαεύς; hier haben wir ja also einen nähern Beinamen für das Satyrspiel und es ist ganz unnöthig, den πυρφόρος zu den Persern zu ziehn, welcher jetzt vielmehr ungestört als erstes Stück der Prometheustrilogie verbleiben kann. Hierauf antworten die Gegner: aber dieser πυρκαεύς ist gar nicht vom πυρφόρος verschieden, wir haben hier nur doppelte Namen für ein und dasselbe Stück, ganz ähnlich, fügt Süvern (über den historischen Char. d. Dr.) hinzu, als der Ajas des Sophokles von einigen μαινόμενος, von andern μαστιγοφόρος genannt wird. Und sage ich, auch noch von einem dritten wird er Αἴαντος θάνατος genannt. Dies war Dicäarchus, ein Grammatiker und auch jene andern Unterscheidungen rührten nur von Grammatikern her (siehe das Argument des Ajas); dagegen in den Didaskalien stand das Stück schlechtweg als Ajas verzeichnet, und es war genug, wenn der andere Ajas des Sophokles zum Unterschiede Λόκρος hieß. Ganz anders verhält sichs mit dem Prometheus und die eine Stelle des Pollux setzt außer Zweifel, daß der Name πυρκαεύς selbst vom Aeschylus herrührt (IX, 156): ὁ δ' ἐμπρήσας ταχ' ἂν πυρκαεὺς ὀνομάζοιτο κατ' Αἴσχύλον καὶ Σοφοκλέα, οὕτως ἐπιγράψαντας τὰ δράματα, τὸν μὲν τὸν Προμηθέα, τὸν δὲ τὸν Ναύπλιον. Ferner liegt hierin sehr deutlich, daß dieser πυρκαεύς nicht mit dem

oft genannten (z. B. bei Gellius N. A. XIII, 18. und bei dem Scholiasten) Prometheus πυρφόρος einerlei sein könne, denn sonst müßte Pollux etwas der Art angemerkt, oder geradezu so erklärt haben; aber er erklärte vielmehr mit ἐμπρήσας. Rühren aber diese Namen, oder auch nur einer derselben, wie doch nach Pollux vom πυρκαεύς feststeht, selbst von Aeschylus her, dann konnten sie auch später nicht geändert werden und niemand konnte das Stück als πυρφόρος citiren, das Aeschylus πυρκαεύς genannt hatte. Endlich leuchtet wohl die Mißlichkeit von selbst ein, die in Butlers Dafürhalten liegt, eine Tragödie des Aeschylus wäre überschrieben gewesen: πυρφόρος ἢ πυρκαεύς, was doch in der That nicht viel anders ist, als wenn man annehmen wollte z. B. der erste Hippolyt des Euripides habe etwa geheißen: καλυπτόμενος ἢ κεκαλυμμένος; ganz anders dagegen Νίπτρα ἢ Ὀδυσσεὺς ἀκανθόπληξ. Aus alledem folgt unabweislich die Richtigkeit von Süverns Einwänden, es folgt, daß dies zwei besondere Stücke gewesen sein müssen, welche sich am natürlichsten so vertheilen, daß der πυρκαεύς das Satyrspiel war, der πυρφόρος aber das erste Stück der Trilogie, wie ihn denn auch der Scholiast des Gefesselten als das vorhergegangene Stück anführt.

Uebrigens wird nicht im Wege stehn, daß das alphabetische Verzeichniß der Stücke des Aeschylus außer dem Feuerbringenden, Gefesselten und Gelösten keinen πυρκαεύς kennt, denn es kennt auch keinen Phineus und keinen Glaukus, die doch nach derselben Notiz zur Persertetralogie gehörten. Daß aber jenes alphabetische Verzeichniß den Gefesselten vorauf nennt, hat auch nichts zu sagen, zumal da er der berühmteste war.

Hermanns Gründe sind nun die folgenden, nur dürfen wir sie nicht in seiner Ordnung vorbringen, weil er sich dadurch allein schon in Vortheil setzt. Erstlich sei kein Name überliefert, unter dem, gleich der Orestie, die Trilogie ausdrücklich zusam-

mengefaßt wäre. Hierauf darf geantwortet werden: Wie leicht konnte ein vorhandener Name Prometheis verloren gehen, da einmal die späteren Grammatiker, denen wir alle Ueberlieferungen danken, nicht mehr an die Trilogie gewöhnt waren, und dann: was schadet's auch, wenn er nicht vorhanden war, denn der bloße Name Prometheus war dazu gewiß ausreichend. Dies gilt hier so gut als für die Perser und die Sieben, für welche doch Welcker den Namen Thebais erst nach Maaßgabe eines cyklischen Gedichts erfinden mußte. Nun hat ja aber Hermann selbst auch ohne solchen Namen eine Trilogie der Sieben anerkannt: wozu also sich hier streuben? Aber noch steht uns eine breite, wenn auch nicht eben dichtgedrängte Schlachtordnung von Bedenklichkeiten gegenüber, Argumente von allen Arten. Zuerst ästhetische: Es komme im Prometheus eine Verkündigung der Irren der Io vor und ähnlich werde, nach den Fragmenten, im Gelösten dem Herkules der Weg seiner Wanderungen vorgezeichnet: eine solche Einförmigkeit nun lasse sich nicht annehmen, vielmehr sei es Grundsatz des Aeschylus, die einzelnen Stücke der Trilogie recht mannigfaltig zu machen. Gewiß ist dies Theorem an sich sehr schwach und schwankend, und womit es beweisen, da wir doch nur Eine Trilogie haben? Wer in dem Uebereintreffen beider Scenen Armuth an Erfindung sieht, der bedenke, ob sich dies ändert, selbst wenn man die Stücke trennt. Im Gegentheil: nimmt man sie zusammen, so bekommen wir ein reicheres Ganze, worin jene Wiederholung nicht bloß sich unterordnet, sondern auch in dem symmetrischen Bau, den Aeschylus durchaus liebt, eine wesentliche Rolle mitspielt. Noch kühner, wenn Hermann einwirft: man könne nicht nachweisen, wie aus dem Stoff des Feuerbringens eine treffliche Tragödie habe werden können. Allein hiemit widerspricht der Gelehrte nur sich selbst, denn ja nur Er will die drei Tragödien einzeln betrachtet wissen; wenn ihm aber jene Stoffe schon zu arm scheinen, um unter der Annahme der Trilogie gute Tragödien zu geben, dann

läßt sich gar nicht begreifen, wie sie es, als drei einzelne Stücke, hätten thun können.

In der That wäre es höchst bedenklich diese Stücke, die ihrem Zusammenhange nach wesentlich nur eins sind, von einander zu trennen, und z. B. den Gelösten ohne den Feuerbringenden und Gefesselten aufzuführen, noch bedenklicher, den Gelösten voraus zu geben und endlich gar noch um mehrere Jahre zu trennen und voraus zu geben, wie Hermann wirklich das erstere fordert und das letztre gar nicht für so unwahrscheinlich hält. Es seien nämlich Widersprüche, so schwere Widersprüche, sagt er, in diesen verschiedenen Prometheusstücken, daß man denselben nur noch durch die Annahme entgehen könne, ihre Verfertigung und Aufführung liege um den Zwischenraum mehrerer Jahre aus einander. Laßt schaun, von welcher Art diese Widersprüche sind!

Der gefesselte Prometheus spielt in Scythien, dagegen der feuerbringende und der gelöste auf dem Kaukasus.

Wenn dies wahr wäre, so könnte man sich noch immer auf die rein poetische Auschauungsweise des Aeschylus berufen, dem auch Prometheus ein Titan, und der Fels, an den er auf Myriadenjahre geschmiedet worden, ein ganzes Gebirge ist. Und würde ein solcher Widerspruch, falls er wäre, nicht auch fortdauern, selbst wenn man die Stücke getrennt denkt? Allein zwei alte Argumente sagen: *ἡ μὲν σκηνὴ τοῦ δράματος ὑποκεῖται ἐν Σκυθίᾳ καὶ ἐπὶ τὸ Καυκάσιον ὄρος*: also wäre der Widerspruch schon in unserm Prometheus selbst und wenn man ihn sich hier gefallen lassen muß, so kann dies doch wahrlich kein Grund sein, den Gelösten abzusondern. Und ist es denn auch nur ausgemacht, daß die beiden Prometheus, der Feuerbringende und der Gelöste, auf dem Kaukasus spielen? Von jenem gesteht Hermann selbst zu, daß er es erst aus dem Hygin geschlossen, nicht minder aber hat er es nur für diesen geschlossen, denn die Fragmente enthalten nichts davon. Nun sagt aber ein

anderes altes Argument, das doch zu einer Zeit geschrieben worden, da man noch alle drei Prometheus hatte: *Ἰστέον δὲ, ὅτι οὐ κατὰ τὸν κοινὸν λόγον ἐν Καυκάσῳ φησὶ δεδέσθαι τὸν Προμηθέα, ἀλλὰ πρὸς τοῖς Εὐρωπαίοις μέρεσι τοῦ Ὠκεανοῦ. ὡς ἀπὸ τῶν πρὸς τὴν Ἰὼ λεγομένων ἔξεστι συμβαλεῖν.* Dort nämlich sagt Prometheus der Io: du wirst an den Kaukasus kommen, woraus gefolgert werden darf, daß sie wohl noch nicht auf dem Kaukasus sind. Allein das schließt sich noch nicht aus, eben so wenig, als wenn er ihr auch sagt: *Σκύθας δ' ἀφίξει νομάδας*, da sie doch nach v. 2 sicherlich in Scythien sind. Ueberdies meint Prometheus in seinen Reden zur Io den Gipfel des Kaukasus, so wie er dort einen besondern Theil des großen Landes Scythien gemeint haben kann. Hermann hätte beweisen müssen, daß unser Stück ausschließlich in Scythien, der Feuerbringende und Gelöste ausschließlich auf dem Kaukasus spielt, ja er hätte auch die Grenzen von Scythien angeben müssen, und daß der Kaukasus nach äschyleischer Geographie nicht darin liegt: nun läßt sich aber von alledem nichts darthun, auch nicht einmal, daß unser Desmotes nicht auf dem Kaukasus spielt; wo aber solche Unbestimmtheit ist, kann natürlich kein Widerspruch sein und kurz, Hermanns gewichtige Bedenken verflüchtigen sich ganz. Wie aber mit den Ort, so macht er es auch mit der Zeit. Er sagt: Im Pyrphoros soll Prometheus nach dem Scholiasten drei Myriaden Jahre gefesselt sein, und hier im Desmotes sinds, sehr abweichend, nur dreizehn Menschenalter, was, statitisch ausgerechnet, doch nur ungefähr 400 Jahr austrägt. Wer sollte so unschuldige Dinge nicht zugeben; nun sagt aber das Scholion, worauf der Gelehrte baut, leider nur auch das reine Gegentheil des Widerspruchs aus, den er darin wahrnimmt. Es heißt (zu v. 94 des Gefesselten) vollständig: *τὸν μυριετῆ) ἐν γὰρ τῷ πορφόρῳ τρεῖς μυριάδας φησὶ δεδέσθαι αὐτόν.* Das *γὰρ* zeigt hier ganz ausdrücklich, daß der Scholiast, welcher noch den Pyrphoros vor Augen hatte, keinen solchen Widerspruch sah,

vielmehr daß er das eine Stück aus dem andern erklärt, gleich wie Aeschylus selbst sich darauf bezog. Sorgsamer und kritischer schon setzt Hermann selbst hierzu: Jedenfalls stimmen in unserm Gefesselten die Reden des Hermes und Prometheus dahin zusammen, letzterer müsse bis zu seiner Befreiung doch mehrere hundert Jahre in Orkus liegen, woraus folgt, daß die Stücke unmöglich an Einem Tage nach einander können gespielt worden sein, sondern daß der Dichter doch billig einige Jahre dazwischen mußte verstreichen lassen. Dies ist schwerlich im Sinne des hochpoetischen Aeschylus gedacht. Allerdings geht die Zeit, welche zwischen Agamemnon und den Choephoren, den Choephoren und Eumeniden verstreicht, nicht in die hundert Jahre, allein es liegt auch hier eine Zeit dazwischen und nun ist klar, daß eine so ganz ideale Zeit, wie hier beim Prometheus, weit leichter auch ideal aufgefaßt werden kann, als ein immerhin geringerer Zeitraum, der aber dem Maaß der wirklichen Zeit näher steht. Nur hierauf kommt es an, nicht aber auf die Zahl der Jahre, wie Hermann nie hätte äußern müssen, um sich selbst nichts zu vergeben, und seinen Dichter nicht zu verkennen. Denn gerade steht Aeschylus überall noch ganz auf diesem naiven und rein poetischen Standpunkt, bei ihm hat die noch unbefangene Phantasie großen Raum, ihm hat die Bühne noch nicht nöthig um den Schein der Wirklichkeit zu buhlen. Der Art sind denn alle seine Vorstellungen und Motive; man erinnere sich unter andern nur der Fußspur, an der Elektra ihren Bruder erkennen will, indem sie, so naiv als poetisch, ihren eigenen Fuß hineinpaßt. Zu alledem nun kommt noch, daß einige Codices unter den Personen unseres gefesselten Prometheus die Erde, die Ausgabe von Robortelli den Herkules, und die aldinische Ausgabe diese beiden Namen hinzufügt. Nichts liegt nun näher, als daß es Personen aus den beiden andern Stücken der Trilogie waren, wie wir vom Herkules gewiß wissen, daß er im Gelösten vorkam. Ohne eine ausdrückliche Notiz konnte schwerlich jemand

die Namen nicht vorkommender Personen hinzufügen, und daß sie, wie Hermann meint, aus irgend einer, und zwar verlorenen Inhaltsangabe, erst durch Conjectur, gegen den Augenschein, hineingekommen sein sollten, ist höchst unglaublich. Da wir wissen, daß Herkules im gelösten Prometheus eine Rolle spielt, so liegt hierin schon ein Beweis für den Zusammenhang, aber auch überdies noch giebt der Scholiast Zeugniß, freilich mehr voraussetzend als ausdrücklich berichtend. Wer sieht aber nicht, daß dies und sein früheres Zeugniß sich unterstützen, denn wenn entweder nur Nachricht wäre, daß der gefesselte Prometheus mit dem Feuerbringenden, oder auch nur, daß er mit dem Gelösten zusammengehangen hat, so ist in beiden Fällen zugleich große Wahrscheinlichkeit das dritte Stück hinzunehmen, weil uns viel von der Trilogie, aber nichts von einem Complex bloß zweier Stücke überliefert ist.

Hermann seinerseits glaubte, daß ihn ein umgekehrtes Verfahren besser zum Ziel führe. Er behält sich den schlimmsten Punkt, nämlich das ausdrückliche Zeugniß des Scholiasten, zuletzt auf, und nachdem er die andern vereinigt stehenden Gründe, einen jeden einzeln, beseitigt hat, fährt er sehr schlau fort: dies Zeugniß sei um so weniger zu verwerfen, als es das einzige sei; er geht aber eben damit um, es zu verwerfen. Auch anderwärts wie wir noch bekommen, liebt Hermann die Beweisart, die ihm entgegenstehenden Gründe nach dem divide et impera nicht in ihrer zusammenhängenden Beweiskraft aufzufassen, sondern sie einzeln zu bekämpfen, den entscheidensten aber zuletzt aufzusparen, damit es von ihm heißen könne, er sei nun der einzige und ganz einzelne: freilich die uralte Geschichte vom Bündel und den Stäben.

Das Scholion heißt: *ἐν τῷ ἑξῆς δράματι λύεται, ὅπερ ἐμφαίνει Αἰσχύλος*. Aber sagt Hermann, es fehlt in Einem Codex. Mag selbst sein, daß es in einem sehr guten fehlt, was hindert das, so lange nicht bewiesen ist, daß alle übrigen Codices

gerade aus diesem Einen herfließen; wird doch eine Lesart aus einem einzigen Codex bereitwillig aufgenommen, wenn sie sich nur aus innern Gründen vor andern empfiehlt. Desto besser dagegen, daß der Zusatz ὅπερ ἐμφαίνει Αἰσχύλος nicht in Einem Codex allein, sondern in mehreren fehlt, denn jetzt wird erst recht klar, daß der Schreiber der frühern Worte nicht schloß, sondern eine Nachricht vor sich hatte. Der Ausdruck τὸ ἑξῆς δρᾶμα wird aber von nichts leichter als von dem dritten Stück der Trilogie verstanden; denn, wie man wollte, ihn von dem Stück zu verstehen, das in einem Manuscript zufällig das nächstfolgende gewesen wäre, ist eine Ausflucht, aber kein Gegenbeweis, überdies nennt das alphabetische Verzeichniß zu erst den Desmotes, dann den Pyrphoros und erst nach diesem den Gelösten. Nein, auf dem Punkt wie die Sache jetzt steht, da wir von allen Seiten so dringend auf Trilogie hingewiesen werden, wäre es an der Gegenpartei zu beweisen, daß τὸ ἑξῆς δρᾶμα nicht von der Trilogie verstanden werden könne, sondern dieselbe ausschließe: ein Beweis, der doch schwerlich zu führen ist.

Wir müssen den wackeren Kritiker sogar noch weiter beunruhigen, denn wenn wir bisher das Wahre nicht behaupten konnten ohne ihm zu widersprechen, so läßt sich die Sache vielleicht auch umkehren und wir werden auf das Wahre geleitet werden, wenn wir nur ferner den Muth haben, ihm zu widersprechen. Er selbst räth uns ja zu solchen Umkehrungen, wenn er sagt (Opusc. Tom. IV. p. 259): Sed mutemus rem aut invertamus: sumamus nullum scriptum esse solutum Prometheum aut tempore priorem fuisse vincto: num qui minus eadem illa dicta esse credemus? Nam liberationis quidem necessario facienda erat mentio, ne Jo, cujus ex posteris sospitator Promethei exstiturus esset, inutilis persona videretur. Diesen Schluß hat Hermanns Scharfsinn nicht gemacht, denn man unterscheide doch nur einen Augenblick, was Ziel und was Mittel ist. Nicht weil in dem Stück des Aeschylus Jo vorkommt, muß Prometheus überhaupt befreit werden, sondern umgekehrt, weil Prometheus

befreit wird, und durch einen Nachkommen der Io befreit wird, darum führte Aeschylus nur diese Io selbst in sein Stück ein. Da er das Mittel nicht ohne den Zweck gewollt haben kann, so verbürgt gerade Io die nachfolgende Befreiung, und zwar die wirkliche Befreiung, nicht bloß die schwache Hindeutung darauf, denn diese konnte den Aeschylus nicht zu Einführung einer Person vermögen. Die Befreiung der Io ist dieserhalb nur von Aeschylus erfunden, sie ist abhängig daher, nicht umgekehrt. Sollte es nun, wie Hermann ferner meint, mit der verheißenen Befreiung nichts mehr auf sich haben, als daß der Zuschauer beruhigt würde, Prometheus dürfe nicht ewig, sondern, wie er ansrechnet, etwa nur 400 Jahre gefesselt sein — alsdann würde Io erst recht unnütz: dies hat er nicht bedacht. Aber welch ein kritisches Verfahren und welche Logik: erst wird der gelöste Prometheus aus den luftigsten Gründen abgetrennt, und wenn der gefesselte Prometheus nun freilich zusammenhangslos wird, so wird gleich wieder gefordert, er brauche, um nicht zusammenhangslos zu sein, der Hinweisung auf eine solche Lösung — und nicht die Lösung selbst? Er brauche diese Lösung der Io wegen — und nicht des Prometheus selbst wegen?

Aus besonderer Achtung aber wolleu wir dem Kritiker ganz seinen Gefallen thun, ihm alles zugeben und nichts mehr von ihm fordern, als Consequenz seiner eignen Ansicht: was aber folgt dann? Dann muß auch in seinem gelösten Prometheus, der doch ein einzelnes Stück sein soll, wiederum der Io Erwähnung geschehen, damit nämlich dort Herknles nicht unmotivirte und unnütze Person sei, und es muß ihrer gerade in solcher Art Erwähnung geschehen, als im Gefesselten, mit Einem Wort, es müßte jenem Stück doch auch ähnliches wo nicht ganz dasselbe vorhergehen als was unser Desmotes enthält. Und das läßt sich nun auch ebenso vom Feuerbringenden demonstriren; Prometheus kann sich dort unmöglich gegen den Zeus vergehen, ohne daß ihm seine Strafe wird, u. s. w. dies muß Hermann gleich-

falls zugeben, wie sehr er auch darauf besteht, der Pyrphoros sei ein einzelnes und selbständiges Stück. So nun wird er, seinen Grundsätzen getreu, eher zugeben, daß Aeschylus auf solche Weise zwei ganze Trilogieen Prometheus gedichtet, ehe er sich zur Annahme derjenigen bequemt, deren natürliches Haupt- und Mittelstück unser Desmotes ist. Doch haben wir es ja mit Aeschylus und den Wundern seiner Kunst, nicht aber mit den Wunderlichkeiten seiner Ausleger zu thun.

Und zwar liegen diese Wunder äschyleischer Kunst ganz besonders in der trilogischen Verknüpfung der drei Stücke, namentlich der beiden letzten. Es offenbart sich hier eine wunderbar schöne poetische Structur, die so einfach und klar sie auch ist, doch bisher so gut als gänzlich verkannt worden. Wir haben in unserm Stück zwei Weissagungen und Schicksalsbestimmungen über die Befreiung des Prometheus, die eine im Munde des Prometheus selbst, die andere im Munde des Hermes. Weit entfernt nun, daß die eine die Wiederholung der andern wäre, sind sie sich vielmehr ganz entgegengesetzt oder stehen doch völlig neben einander da, ohne daß ihr eigentliches Verhältniß zu einander in ausdrücklichen Worten klar gemacht würde; allein ihre poetische Bedeutung selbst spricht für den Empfänglichen deutlich genug. Prometheus auf der einen Seite weiß, daß Zeus seiner noch einmal bedürfen wird, und er weiß sich im Besitz eines Geheimnisses über das Schicksal des Zeus, ein Geheimniß, durch dessen Bewahrung er dem Zeus trotzen und seinen Fesseln noch einmal entkommen kann (v. 523); endlich sagt er ganz deutlich, daß der Abkömmling der Jo ihn retten werde. Mit Namen genannt wird dieser Abkömmling nicht, und dies erhöht nur die Illusion der Wahrsagung noch mehr, es ist aber, wie schon bei Hesiod vorkommt, Herkules. Hermes nun bringt die Schicksalsbestimmung vor: es bedürfe zur Befreiung des Prometheus zugleich noch, daß sich ein Gott finde, um für ihn in die Unter-

welt zu gehn. Auch dieser Gott wird in unserm Stück nicht näher bezeichnet, und zwar konnte es um so weniger geschehn, als eben noch sehr dahin steht, ob sich überhaupt einer finden werde. Das nähere Verhalten dieser doppelten Bedingung, an welche sich die Befreiung des Prometheus knüpft, ist nun folgendes. Ueber den griechischen Göttern, welche selbst in Streit und Zwist gerathen konnten, steht als einzig festes und Unabänderliches ein Fatum; dies nun setzt dem Kampf zwischen Zeus und dem Titanen Prometheus beiderseits ein Ziel, einem jeden Hoffnung zum Sieg über den Gegner nnd wiederum eine Schranke zutheilend. Auf der einen Seite wird Prometheus gegen Zeus durch einen Schicksalsspruch unterstützt, aber diesem fehlt nicht sein nöthiges Gegengewicht zu Gunsten des Herrschers Zeus. Prometheus seinerseits ist durch das Schicksal versichert, daß ihn Herkules noch dereinst aus seinen Banden erlösen müsse und werde, und dies erfüllt ihn mit Hoffnung, mit Muth und Trotz. Zeus wiederum hofft nach einer andern Schicksalsbestimmung auf ewig seines verwegenen Gegners los zu sein; Hermes, als der Diener des Zeus, spricht diese Bestimmung aus. Prometheus nämlich könne, worauf er doch baut, durch den Abkömmling der Io allein noch nicht erlöst werden, sondern es sei dazu noch eben so nöthig, daß sich ein Unsterblicher finde, der freiwillig für ihn sterblich werden und in den Hades gehen wolle. Aehnliche Wendungen nun kommen häufiger in der Volkspoesie vor, und immer ist ihre doppelte poetische Bedeutung die, erstlich daß vorausgesetzt wird, es werde sich keiner finden der zu so großer Aufopferung bereit sei, zweitens daß, wenn er sich dennoch gefunden, die eigentliche Stellvertretung nicht zu Stande kommt, sondern schon mit dem bloßen Willen genügt ist. War nun Prometheus selbst von dieser zweiten Bedingung unterrichtet, so konnte er doch unmöglich darauf seine Hoffnung setzen, vielmehr erinnert ihn gerade Hermes daran, um ihm diese Hoffnung zu nehmen; und Prometheus antwortet:

εἰδότι τοί μοι τάσδ' ἀγγελίας
ὅδ' ἐθώϋξεν, πάσχειν δὲ κακῶς
ἐχθρὸν ὑπ' ἐχθρῶν οὐδὲν ἀεικές.
πρὸς ταῦτ' ἐπ' ἐμοὶ ῥιπτέσθω μὲν
πυρὸς ἀμφήκης βόστρυχος etc.

Hierin liegt nun das deutlichste Zugeständniß von Seiten des Prometheus; er giebt zu, wie wenig Hoffnung für ihn nach dieser andern, ihm nicht unbekannten Schicksalsbestimmung sei, und dennoch trotzt er gerade jetzt dem Zeus auf's Aeußerste; seine Hoffnung ist entkräftet, aber sein Trotz wächst dennoch. Die Steigerung, welche hierin liegt, ist trefflich berechnet, sie ist wesentlich für den Kunstwerth unseres Stücks, kann aber jetzt erst verstanden werden. Ueberhaupt haben wir in dem Entwickelten den Schlüssel für die trilogische Anordnung des Ganzen; wie Aeschylus es durchweg liebt, so war auch hier die Verbindung durch Weissagungen gemacht: daß hier zum Schluß die Hindeutung des Hermes auf das Schicksal in das folgende Stück hinüberweist, ist höchst augenscheinlich, aber auch im Feuerbringenden scheint dies doppelte Schicksal schon vorgekommen sein zu müssen, weil es innerhalb unseres Stücks doch fast nur als etwas sonst schon Bekanntes angesehen wird, namentlich wenn Prometheus sagt: *εἰδότι τοί μοι* etc.

Aber weit entfernt, daß nun, wie Hermann vermeinte, das Stück mit einer Beruhigung abschlösse, schließt es ja vielmehr mit der förmlichen Hoffnungslosigkeit für Prometheus, die dieser zugesteht, ja es schließt sogar mit dem Widerspruch zweier Schicksalsbestimmungen. Daß nun dieser gelöst werden müsse, und zwar in einem sogleich folgenden Stück, das versteht sich von selbst. Aber wir erkennen jetzt nur ganz unsern Aeschylus wieder, der immer gerade mit solchem ungelösten Widerspruch und mit recht grellem Gegensatz das mittlere Stück zu endigen pflegt, damit das letzte der Trilogie um so dringender gefordert sei: ich erinnere zunächst nur an die Sieben gegen Theben. Wenn da-

gegen Hermann dort die so handgreiflich klare und imposante Anordnung des Schlusses mißkannte, so wollte er hier bei dem ganz ähnlichen Fall unseres Prometheus wenigstens consequent bleiben.

In dem letzten Stück, dem gelösten Prometheus, mußten nun jene am Schluß des Gefesselten noch so stark divergirenden Bestimmungen coincidiren; erst dann waren sie auch dort gerechtfertigt. Nicht bloß fand sich hier, wie Prometheus mit Zuversicht erwartete, der Abkömmling der Io, Herkules, ein, sondern er brachte denn auch jenen Stellvertreter (*διάδοχον*, wie Hermes sagt) mit sich, wirklich einen Unsterblichen, welcher sterben wollte. Dies war Chiron, und wir erfahren es von Apollodor, als er vom Herkules spricht (II. 5.): *καὶ διὰ τῆς Λιβύης πορευθεὶς ἐπὶ τὴν ἔξω θάλασσαν καταπλεῖ, οὗ τὸ δέπας καταλαμβάνει. καὶ περαιωθεὶς ἐπὶ τὴν ἤπειρον τὴν ἀντικρὺ, κατετόξευσεν ἐπὶ τοῦ Καυκάσου τὸν ἐσθίοντα τὸ τοῦ Προμηθέως ἧπαρ αἰετόν, ὄντα Ἐχίδνης καὶ Τυφῶνος, καὶ τὸν Προμηθέα διέλυσε, δεσμὸν ἑλόμενον τὸν τῆς ἐλαίας, καὶ παρέσχε τῷ Διὶ Χείρωνα θνήσκειν ἀθάνατον ἀντ᾽ αὐτοῦ θέλοντα.* Also tödtete Hercules den Adler, den Prometheus im Gefesselten noch nicht hat, den ihm aber hier Hermes zu noch größerer Qual für die Zukunft weissagt. Prometheus wurde darauf vom Herkules entfesselt, legte dagegen als symbolische Fessel Kränze von Oelzweigen an, eine Handlung, welche das Bekenntniß seines Fehls gegen Zeus auszusprechen scheint; mit solchem Bekenntniß aber scheint er erst der Lösung würdig zu werden, welche jetzt nicht mehr dem Zeus zum Trotz geschieht. Und nun führte Herkules in Chiron, der auch bei Sophokles Gott heißt, jenen vom Schicksal verlangten Stellvertreter herbei. Chiron wollte wirklich für den Prometheus, wahrscheinlich zugleich als Anerkenntniß der Hülfe, welche er den Menschen durch die Mittheilung des Feuers gebracht, in die Unterwelt gehen; das Unglaubliche aber was in solcher Aufopferung lag, wurde dadurch gehoben, daß, und dies ist,

wie bei allen Orakeln, die überraschende Lösung, Chiron selbst Ursache hatte den Tod zu wünschen. Nämlich wie Acusilaus und Cratinus erzählen, hatte er sich aus dem Köcher des Herkules einen der mit dem Hyderblut getränkten Pfeile auf den Fuß fallen lassen, und dieser Schmerz der unheilbaren Wunde ließ ihn den Tod dem Leben vorziehn. So wurde also beiden geholfen, zwei entgegengesetzte Leiden glichen sich hier zum Schluß aus, Chiron starb noch immer aus freiem Willen und selbst noch mit einiger Aufopferung; wäre letztere größer gewesen, so hätte es ihr an poetischer Wahrscheinlichkeit gefehlt und Prometheus hätte sie nicht gut annehmen dürfen. Gerade nun auf diesem durch glücklichsten Zufall sich ausgleichenden Zusammentreffen entgegengesetzter Wünsche beruht die scharfe, heitere und fast epigrammatische Lösung jenes im gefesselten Prometheus als unmöglich dargestellten Problems — wie es denn auch Schütz überhaupt so mißverstand.

Ging nun aber Chiron wirklich in die Unterwelt? hatte er dies mit seiner Aufopferung verdient? In der That liegt dies gar nicht im Sinne der Volkspoesie, an dieser Stelle konnte der Mythus nicht stehen bleiben; Hygin erzählt (de Stellis), Jupiter habe sich seiner erbarmt und ihn unter die Sterne aufgenommen, und Ovid Metam. II. 635, — et bis tua fata novabis. Daß dies selbst bei Aeschylus vorkam, ist höchst wahrscheinlich, denn erst so erhielt das Ganze seinen wirklich genügenden Abschluß. Auch bei Ovid wird dem unsterblichen Chiron geweissagt, er werde, vom Hydergift ergriffen, noch einmal des Todes begehren, und an sich selbst trägt der Mythus die unverkennbarste Echtheit volkspoetischer Natur und Tiefe: Chiron, der Heilkundige muß nur sich selbst nicht heilen können und in seiner unleidlichen Krankheit muß ihm der Vorzug unsterblicher Geburt selbst nur noch seine Qual endlos machen, ähnlich als Prometheus, auch ein Helfer der Menschen, dafür selbst mit so schwerem Leiden büßen muß. Gewiß liegt in diesem Parallelismus,

der sich bis zur gegenseitigen Erlösung fortsetzt, ein neuer Tiefsinn der Composition.

Was nun das Vorkommen des Chiron in dem Gelösten anlangt, so kann es nicht nachdrücklicher bewiesen werden, als durch das Uebereintreffen der Stelle des Apollodor mit der Weissagung des Hermes im Gefesselten geschieht, wozu denn auch noch der Scholiast kommt, welcher dort den Chiron nennt. Daß aber Apollodor diesmal wirklich ganz besonders der Prometheustrilogie als Quelle gefolgt ist, geht noch aus dem ferneren Uebereintreffen seiner Worte mit den Fragmenten des Gelösten hervor. Prometheus zeichnete eben wie der Jo, so auch hier dem Herkules, und zwar wahrscheinlich noch vor der Befreiung, seine Wanderungen prophezeiend vor, wobei sogar, völlig wie dort, jedesmal eine Warnung hinzugefügt ist. Apollodor sagt: *ὑποθέντος Προμηθέως τῷ Ἡρακλεῖ αὐτὸν ἐπὶ τὰ μῆλα μὴ πορεύεσθαι.* Die Fragmente (181 und 182) geben zwar nicht diese Warnung, die gewiß auch nicht fehlte, aber sie geben eine entsprechende; und jedenfalls lag dies doch nicht im Mythus, sondern in der Erfindung des Aeschylus.

Nach solcher Darstellung des eigentlichen poetischen Inhalts der Trilogie muß man sogleich zugeben, daß, wenn auch der Desmotes unter den andern beiden Stücken, jedes einzeln betrachtet, das vorzuglichste gewesen sein mag, doch dieser sich im Vergleich zum poetischen Ganzen nur verhält als ein kaum verständliches, weil seines wahren Zusammenhangs voll reicher, tiefer poetischen Beziehungen beraubtes Fragment. Und doch ist dieser wahre Schwerpunkt und Lebenspunkt des Ganzen, so wie die davon abhängige Gliederung bisher noch immer unbeachtet geblieben, sogar von Welcker, der hier nicht mit der gebührenden Schärfe und Klarheit gefaßt, wenn man nicht vielleicht richtiger sagt, daß er diesmal, zu sehr mit seitwärts liegenden Gesichtspunkten beschäftigt, gerade an der Hauptsache vorbeigegangen. Daß Prometheus v. 874 nicht auf den Chiron

hindeutet, sondern lediglich von der argivischen Nachkommenschaft der Io spricht, ist dabei noch ein Versehn für sich.

Wenn aber Hermann einmal den Schauplatz der drei Stücke so sehr urgirt hat, so scheint hier noch eine ganz andere Betrachtung zu liegen. Daß der Gelöste auf dem Kaukasus spielt, ist für mich nicht in sofern schwierig, als der Gefesselte in Scythien spielen soll, sondern sofern Prometheus zum Schluß des erhaltenen Stücks in den Hades hinabgeschleudert wird, und doch zu Anfange des Gefesselten nicht im Hades, sondern, wie zumal aus der Uebertragung des Attius klar ist, sich schon wieder auf dem Kaukasus befindet. Wie er dahin kommt, erfährt man nicht; auch sollte man denken, dies sei eine Erleichterung der Strafe, dafür aber wieder hat er jetzt vom Adler zu leiden. In der That scheint dies etwas übers Kreuz gedichtet und der einfache Zusammenhang der Volkspoesie wird vermißt. Die Sache kommt so zu stehn, daß die Volkspoesie von dem Hinabschleudern in den Hades nicht wußte, Hesiod erzählt es nicht vom Prometheus, sondern von dessen Brüdern den Titanen Kottos, Briareus u. s. w. Aeschylus aber wollte damit seine Prometheusfabel vergrößern, und ganz vorzüglich wollte er, seiner Neigung gemäß, dem Gefesselten einen imposanten, theatralisch wirksamen Schluß geben: er fühlte jene Mißlichkeit wohl, zog aber doch diesen Vortheil vor und sorgte nur schon im Voraus, den Zuschauer von seiner Abänderung zu unterrichten. Dies geschieht im Gefesselten (v. 1015 seq.), wo Hermes sagt, Prometheus werde in den Tartarus geschleudert werden, dann nach langen Jahren wieder auf die Oberwelt kommen und hier werde ihn dann der Adler peinigen. Außerdem nun, daß dies sehr deutlich die künstlerische Neigung des Aeschylus verräth, läßt es auch von Neuem wieder in die Oekonomie der Trilogie schauen und giebt einen neuen sprechenden Beweis von der Zusammengehörigkeit der Stücke.

Der nähern Construction der einzelnen verlorenen Dramen entschlagen wir uns lieber, namentlich des Feuerbringenden, dessenthalb wir aber auf Welcker verweisen.

Bei den Danaiden, von denen wir doch weit weniger Nachrichten haben, ist wenigstens die Trilogie nicht bestritten, denn Hermann selbst gesteht die Verbindung des verlorenen Stücks, die Danaiden, mit den erhaltenen Schutzflehenden zu. Was nun aber das dritte Stück betrifft, so stellte schon Schlegel die Aegyptier, die Schutzflehenden und die Danaiden zusammen, eine Anordnung, in der er viel Beistimmung fand; Conz war derselben Meinung und auch Welcker ist nicht davon abgegangen. Und doch ist dies schwerlich richtig. Hermann, der sich um die weitere Zusammenstellung nicht bemüht, behauptet nur, es könne unsern Schutzflehenden kein Stück vorangegangen sein, und hierin treten wir ihm vollkommen bei, wiewohl doch noch aus ganz andern Gründen. Er stützt sich besonders darauf, daß die Danaiden zu Anfange des Stücks förmlich auseinander setzen, wer sie sind und woher sie kommen; und wenn Welcker antwortet, dies sei nöthig, weil im Zwischenact neue Zuschauer eingetreten sein könnten, und weil sie die im frühern Stück beschlossene Flucht nun wirklich ausgeführt, so wird man weder Beweis noch Widerlegung sehr entscheidend finden. Es müsse, fährt Welcker fort, in einem vorhergehenden Stück der Abscheu der Danaiden vor den Söhnen des Aegyptus entwickelt sein, damit es nicht an Grund zur Ermordung fehle: allein dies ist ja auch schon in den Schutzflehenden geschehen, welche doch sicherlich der Tragödie, in welcher der Mord selbst vorkam, vorausgingen, und in dieser Tragödie wird es noch mehr geschehen sein. Endlich sagt Welcker, brauchte man, damit unser Stück nicht in der Luft schwebe, eines Grundes für die Flucht der Danaiden aus Aegypten, dies war nun aber der Streit der Brüder Danaus und Aegyptus, welcher dramatisch als erstes Stück vorkommen mußte. Ich zweifele. Wollte man nämlich in solcher Art zu den Grün-

den aufsteigen, so giebt es ja in den Mythen nirgend einen Stillstand und es versteht sich von selbst, daß irgendwo immer Voraussetzung sein und bleiben muß. Nun ist aber ein solches Aufsteigen nach dem bloßen Motiv einer Handlung auch viel zu wenig, um die Stücke einer Trilogie in sich zu verbinden und zu gliedern; viel wesentlichere Dinge waren hier zu beachten und leider läßt sich nicht leugnen, daß Welcker, hier und oft, gerade die Bedingungen einer trilogischen Gliederung nicht genug erkennt und respectirt.

Noch ganz von der Mißlichkeit zu geschweigen, welche durch die Theilung des Schauplatzes entsteht, indem das erste Stück in Aegypten, die andern in Argos spielen würden: auch der Zeit nach tritt das Ganze dann lockerer aus einander und ganz besonders seinem Inhalt nach. Die That der Danaiden, wie sich gleich näher zeigen soll, und das Gericht über dieselbe, dies war der Inhalt der Trilogie, und die Hiketiden, als Eingangsstück genommen, geben hiezu Vorbereitung und Motiv genug; sie deuten den Zwist der Brüder, die Flucht, die Verfolgung, den Abscheu hinreichend an, dagegen würde eine weitere Ausführung des Kampfs der Brüder in Aegypten die Haupthandlung keinesweges bereichern, sondern vielmehr ganz außerhalb derselben stehn. Aber dieß ist noch erst das Geringste, der vollständige Beweis ergiebt sich von der andern Seite.

Wir haben von den Aegyptiern kein Fragment, sondern nichts als den Namen in dem alphabetischen Verzeichniß; besser ist es uns mit den Danaiden geworden, denn hier giebt es einige sprechende Fragmente, in deren Behandlung sich Hermann ein Verdienst erworben. Der Inhalt dieses Stücks, welches doch Welcker als das Endstück annimmt, läßt sich mit ziemlicher Klarheit und Sicherheit bestimmen; hält man diesen Inhalt aber mit dem der Hiketiden zusammen, und paßt den Anfang der Danaiden an den Schluß der Hiketiden, dann muß sich sogleich die Unmöglichkeit ihrer unmittelbaren Verbindung zeigen, was

Welckern bei besserer Muße gar nicht hätte entgehen können. Die Danaiden, wie Hermann zeigt, enthielten eine Gerichtssitzung, welche über die That der Jungfraun und besonders über Hypermnestra entschied, die aus Liebe ihren Gemal Lynkeus nicht getödtet. Kam nun diese That zugleich auch noch in demselben Stück vor? Welcker ist geneigter zu bejahen. Es würde dann aber eine Ueberhäufung des letzten Stücks mit verschiedenartigem Stoff sein, der unmöglich gebührend entfaltet sein konnte. Ein neuerer Dichter immerhin, aber nur nicht Aeschylus konnte, wie Welcker sich ausdrückt, im ersten Act das Motiv des Mords und den Mord selbst darstellen, während in den übrigen Acten jenes Urtheil vorkam: welche Ungleichartigkeit alsdann nicht nur des Inhalts sondern doch auch wohl aller auftretenden Personen und des ganzen Tons! Schon Schlegel machte die richtige Bemerkung, daß die Stücke der Trilogie besser als Acte im neuern Sinn, hingegen die Theile von Chor zu Chor nur als Scenen anzusehn sind. Alsdann aber hat Welcker selbst durch seinen Ausdruck verrathen, daß hier eine ganz andere Vertheilung anzunehmen ist. Auch wäre die Analogie der Choephoren und Eumeniden, welche hier sehr nahe paßt, durchaus dagegen, That und Urtheil in Ein Stück zu pressen; vielmehr ist gerade dies die natürliche Gliederung einer äschyleischen Trilogie, daß die tragische That das Mittelstück ausmacht, das erste dazu Vorbereitung und Motiv, das letzte aber Urtheil und Sühne enthält. Nun läßt sich nach den Fragmenten der Anfang der Danaiden auch noch näher bestimmen. Mit jenem Hymnus, welcher die Neuvermählten zu wecken pflegt, war Danaus umhergegangen, um die Todten zu zählen, und siehe, Eine hat ihres Geliebten in ihren Armen geschont. Von dem Morde selbst oder gar was demselben vorhergeht, geben die Fragmente der Danaiden durchaus nichts, sind also nicht für Welcker. Wenn aber jenes der Anfang ist, so kann man ihn nicht unmittelbar an die Hiketiden anfügen; denn sonst fiele ja alles was Hauptsache ist ganz aus-

ßerhalb der Trilogie, und während Welcker um die Flucht zu motiviren, die Aegyptier als erstes Stück unnöthiger Weise heranzog, würde nunmehr zwischen dem zweiten und dritten Stück der eigentliche poetische Gehalt ganz ausfallen und nur vorausgesetzt werden. Es käme dann weder die Ermordung vor, noch der Entschluß, noch die Vermälung, noch die der Vermälung vorhergegangene scheinbare Versöhnung, noch die Werbung, noch der Krieg, noch das Erscheinen der Aegyptier in Argos, sondern wir hätten zum Schluß der Hiketiden nur eben die Verkündigung ihrer Ankunft in Argos und in den Danaiden sogleich die Erzählung des vollbrachten Mordes und das Gericht über denselben. Gar sehr leuchtet ein, daß das eben Aufgezählte den gewichtigen Inhalt einer ganzen Tragödie ausgemacht hat, daß sie die Haupttragödie war, und daß sie zwischen jenen beiden äußern Stücken in der Mitte lag, so wie sie denn von beiden sehr deutlich gefordert wird. Wir haben zum Schluß der Hiketiden wieder jene Weise, wie Aeschylus seine einzelnen Stücke der Trilogie zu verknüpfen pflegt. In den Sieben ist durch den Herold das Auftreten Kreons im nächsten Stück vorbereitet: so verkündet uns hier der Herold das Erscheinen und Vorgelten der Aegypfier in der folgenden Tragödie. Nun deutet sich ferner schon zum Schluß der Schutzflehenden in den Halbchören eine Verschiedenheit der Gemüther an, woraus später die That der 49 Schwestern und die Unterlassung von der einzigen Hypermnestra hervorgehen wird; allein diese Andeutung ist noch erst so schwach und leise, daß hierauf die That selbst oder gar nur die Erzählung von vollbrachter That nicht unmittelbar folgen konnte. Mit Einem Wort, hier ist eine deutliche Lücke, hier ist der bestimmte Platz für die Haupttragödie und ihr nothwendiger Inhalt ergiebt sich höchst bestimmt. Aber ehe wir diesen näher verfolgen, so erwäge man noch, wie die Schutzflehenden völlig ungeeignet sind Mittelstück zu sein, ein solches aber ist immer Hauptstück, und muß die eigentliche tragische Katastrophe enthalten.

Die Ankunft der Danaiden in Argos, ihr Schutzflehen, die Aufnahme von Seiten des Königs Pelasgos, sodann der Ausruf des Herolds und die Besorgniß des Chors der Danaiden, dies und alles was in dem Stück vorgeht, ist ja nur Ruhiges, Einleitendes, Vorbereitendes: glaube wer kann, daß solche Dinge Mittelpunkt und Haupthandlungen einer äschyleischen Trilogie sein sollen! Und diese Mißlichkeit wird noch vermehrt, wenn man sich, mit Welcker, die Aegyptier vorangegangen denkt, ein Stück, das den Zwist der Brüder, und eigentlich doch keinen bestimmten Vorgang enthalten, nur mit dem Rath der Athene geschlossen haben soll, die Danaiden möchten nach Argos schiffen. Seltsam: Unbedeutendes, Nichtssagendes soll die dramatische Handlung ausmachen, und das, was der Stoff als Haupthandlung und poetischen Schwerpunkt bietet, soll in der Trilogie gar nicht vorkommen, sondern größtentheils bloß supplirt werden.

Was nun den Namen des bis auf jede Spur verlorenen Mittelstücks anlangt, so bleibt dafür allerdings nichts anderes übrig als jene vom alphabetischen Verzeichniß genannten: *Αἰγύπτιοι*. Wie häufig, so hätte auch hier das Stück nach dem Chor geheißen, denn jene funfzig Söhne konnten wohl nur den Chor bilden, ganz ähnlich als in unsern Hiketiden die Töchter des Danaus. Hierin nun entsprachen sich beide Stücke und eben die Verkündigung des Herolds verbürgt uns, daß wir in dem nächsten Stück die Aegyptier selbst in Argos haben müssen. Aeschylus aber, der nach großen und frappanten Gegensätzen strebt, schildert sie gewiß stolz, übermüthig, trotzig, herrschsüchtig, so wie er die Danaiden gebeugt, demüthig und flehentlich geschildert hatte: auch hiedurch schon die kommende Katastrophe näher und näher heranführend. Die Brüder Danaus und Aegyptus erschienen sich gewiß in diesem Hauptstück gegenüber, Aegyptus wird das Wort für seine Söhne, Danaus für seine Töchter geführt haben. Diese Töchter selbst konnten schon darum hier nicht ebenso vorkommen, weil sie nicht mehr Chor waren, um so mehr

Grund wahrscheinlich, daß der Dichter schon hier die Hypermnestra als einzelne Person und vielleicht als Vertreterin der übrigen noch eine andere einführte; Hypermnestra jedenfalls spielt in der Idee des Ganzen eine zu wichtige Rolle, als daß sie nicht selbst hätte aufgetreten sein müssen. Bildeten nun aber, wie doch bei weitem am glaublichsten ist, die Söhne des Aegyptus den Chor, dann ist auch klar, daß die Ermordung derselben nicht während des Stücks, etwa wie in den Choephoren und im Agamemnon, vor sich gehen konnte, sondern wie Aeschylus schon im Agamemnon eine große Kunst zeigt, mit dem Drohen des Mordes noch mehr als mit dem Morde selbst zu wirken, so mußte er sich diesmal ganz auf solche Art der Wirkung beschränken und offenbar war sie auch die größtmögliche, denn durch den Todesruf hinter der Scene ließ sich hier nichts ausrichten, eine bloße Berichterstattung hätte aber alles entkräftet. Aehnlich wie Sophokles in der Elektra, so mußte hier Aeschylus die dem Tode Geweihten abführen, und wenn er nur innerhalb des Stücks recht sehr hervorhob, daß sie, die Verblendeten (*ἐπτοημένοι φρένας.* Prom.), dem Tode nicht entgehen können, solches aber hat er sogar schon im ersten Stück von ferne angelegt: so mußte die Wirkung ungeheuer sein. Wie nun dies näher geschehn, das fehlt uns leider; es fehlt: wie die königlichen Brüder sich aussöhnten und wie der Haß dennoch fortdauerte, wie die Vermälung geschah, aber der Abscheu nur hiemit seinen höchsten Grad erreichte, wie die Danaiden merken ließen, was sie vorhatten, so daß es dem Zuschauer verständlich genug, aber nur nicht den Söhnen des Aegyptus wurde, endlich vielleicht zuvor, wie wieder diese herrschsüchtigen Söhne des Aegyptus gar einen ähnlichen Anschlag gegen ihre Weiber verriethen, wofür ihnen denn vergolten wurde. Dies nahm die ganze Kunst des Aeschylus in Anspruch und gern möchten wir das unbedeutendere Eingangsstück gegen ein solches viel bewegteres und großartigeres Hauptstück eintauschen. Aber doch Eins, so scheint es, läßt sich über

den Schluß dieser herrlichen Tragödie aus dem Anfange der nachfolgenden Danaiden ableiten. Wenn letzteres Stück mit dem Liede begann, welches die Neuvermälten zu wecken pflegt, dem *ὑμέναιος διεγερτικός*, so liegt, zumal da die Katastrophe nur während des Zwischenacts vollzogen gedacht werden kann, nichts näher, als daß die Aegyptier mit dem *ὑμέναιος κατακοιμητικός*, d. i. mit dem Gesange, der die Neuvermälten zu Bette bringt, beschlossen waren. Und zwar, so kühn diese Vermuthung auch scheinen mag: gleichwie am Schluß der Hiketiden, und wieder ähnlich in den Sieben, sich der Chor in zwei Hälften sondert, die verschiedenen Empfindungen nachhängen, so stellte der Dichter, diese selbe Intention steigernd, am Schluß der Aegyptier die beiden ganzen Chöre beider Stücke, oder wenigstens hinlänglich repräsentirt, die Danaiden als Bräute und die Aegyptier als Bräutigame gegenüber und zeigte die Abneigung der erstern gegen die letztern; Hypermnestra und Lynkeus dagegen stellte er wohl außerhalb. Und dennoch gingen zuletzt die Paare der Vermälten, vermält aber unversöhnt, die Jungfraun mit den ihnen bereits zugetheilten Dolchen heimlich bewaffnet, in das Brautbett unter dem Schall des Hymenäus ab: was nun folgen mußte, stand dem Zuschauer drohend und imposant vor Augen. In der That ist dies die einfache Consequenz aus den gegebenen festen Daten; so mußte Aeschylus dichten; hätte er es anders machen können, so wäre es inconsequent und falsch gewesen: nun entspricht aber gerade dies seiner Neigung und seinem Charakter, nämlich alles in großen Massen und klaren Contrasten darzustellen; auch würden die Doppelchöre nur die Analogie der Eumeniden für sich haben.

Das letzte Stück, vorzugsweise die Danaiden genannt, enthielt, wie wir wissen, das Gericht über die That der Hypermnestra, denn nur die Unterlassung des Mordes sieht jene Sage als Fehl und Verbrechen an. Welcker erkennt selbst an, daß dies Gericht im letzten Stück vorkam und daß es Hauptsache

war, gleichwohl hat er, in die Enge gebracht durch seine falsche Annahme der Aegyptier als erstes Stück, zugleich noch die Ermordung und alles, was sich denn doch nicht suppliren ließ, in dieses Endstück gepackt, die entstehende Monstrosität desselben nicht scheuend. Nein, es kam in diesem Stück wesentlich nichts weiter vor, als das Gericht der Hypermnestra, und das war im Sinn der Sage Inhalts genug: nämlich ihre Verurtheilung durch die Richter, wahrscheinlich den Chor argivischer Geronten unter Vorsitz des Königs Pelasgos, und dann ihre Freisprechung durch Aphrodite, deren kostbare, großartige Worte uns noch ein Fragment aufbehalten hat. Wer anders aber sollte wohl zur Entschuldigung des Fehls der Hypermnestra erscheinen, als Aphrodite?

Hermann nimmt eine doppelte Gerichtssitzung und ein doppeltes Urtheil an, erstlich über die 49 Danaiden, welche den Mord begangen und zuletzt über Hypermnestra, welche ihn unterlassen. Aber abgesehn von der sonstigen Unbequemlichkeit solcher Annahme, so scheint hiermit der Sinn der Sage sehr verkannt zu werden, nämlich folgendes: heiliges Recht geht über sinnliche Lust und über persönliche Neigung, also wieder nur jener tiefernste Staatssinn, der sich noch in manchem andern Mythus des charakterstarken Alterthums ausspricht und der dem Aeschylus besonders zusagen mochte. Der Mord der Aegyptier ist geboten durch Götter und Vaterland, er ist geboten durch den Vater: alles dies hörte auf, sobald über die That der Danaiden gerichtet werden sollte, als über einen noch zweifelhaften Fall, und jene That würde ein vielfaches, bloß grauses Verbrechen werden, dahingegen sie nach dem Mythus eine Großthat ist. Und vollends fiel dann die Collision in dem schönen Fehl der Hypermnestra ganz fort; sie konnte nicht schuldig sein, auch nicht einmal schuldig scheinen, wenn Hermann ihre Schwestern gleichfalls erst vor dem Richterstuhl freisprechen läßt; sie bedurfte keiner Freisprechung, wenn jene sie bedurften, und endlich würde

dann die Dazwischenkunft der Aphrodite ganz müßig und sinnlos sein. Alles vielmehr mußte dem Dichter darauf ankommen, die Söhne des Aegyptus, ihrem Namen gemäß, als fremde, barbarische Eindringlinge zu schildern, welche trotzen und griechische Sitte und Götter verachten; er mußte so darstellen, damit gar kein Zweifel sein konnte über die kühne edle That der Danaiden (νυκτιφρουρήτῳ θράσει. Prom.), eine That, welche ungefähr der der Judith gleichgestellt werden kann, jedenfalls im Namen der Götter unternommen ist, (φθόνον δὲ σωμάτων ἕξει θεός. Prom.) und durch den köstlichen Gegensatz mit Hypermnestra, als der Vertreterin der gewöhnlichen Weiblichkeit, (ἄναλκις μᾶλλον ἢ μιαιφόνος. Prom.) ganz ähnlich als Antigone durch Ismene, nur noch an Heroismus gewinnen soll. Offenbar bot Aeschylus alles auf, um die Söhne des Aegyptus als zum Tode reif zu schildern; der deutliche Anfang hinzu liegt schon in den Worten des Herolds:

οὔτοι φοβοῦμαι δαίμονας τοὺς ἐνθάδε·
οὐ γὰρ μ' ἔθρεψαν οὐδ' ἐγήρασαν τροφῇ.

Ferner:

ἕλξειν ἔοιχ' ὑμᾶς ἀποσπάσας κόμης.

Um Vaterland handelte sichs, und um griechische Götter; so suchte Aeschylus, gleich wie in den Persern, die Sache zu wenden, aber es handelte sich weder um irgend ein Eherecht noch um den Zwist der Brüder, wie Welcker beidem geneigt ist. In der That wäre auch hiemit jener großartigere, griechischere und hauptsächlich äschyleische Sinn aufgehoben worden.

Und hiemit hat sich nun eine der schönsten Trilogieen in ihrer naturgemäßen und andern Stücken analogen Gliederung um so sicherer als einfach hergestellt. Gerade diese Gliederung hat Welcker, zu sehr den Mythographen folgend, hintangesetzt sowohl dadurch, daß er die Aegyptier als ein erstes Stück hinzunahm, als auch, daß er den Schwerpunkt der Handlung ausfallen ließ oder allzu Heterogenes in das Endstück zusammen-

brachte, endlich, daß er die Hiketiden für ein Mittelstück halten konnte. Müßten sie dies sein, so wären sie höchst mittelmäßig und des Aeschylus wohl unwürdig; vortrefflich aber bleiben sie als Eingangsstück, und gewinnen nun, als solches, noch ein besonderes Interesse.

Wir kommen jetzt an die Trilogie, oder richtiger gesagt, Tetralogie der Perser; mit Grund behielten wir sie uns zuletzt auf, denn sie ist die schwierigste und bestrittenste und doch eine der wichtigsten. Das alte Argument sagt uns sehr einsilbig nichts weiter als: *ἐπὶ Μένωνος τραγῳδῶν Αἰσχύλος ἐνίκα Φινεῖ, Πέρσαις, Γλαύκῳ Ποτνιεῖ, Προμηθεῖ.* Hier haben wir mit dem Satyrspiel vier Stücke, den bloßen Namen aber ist es schon anzusehn, daß ihr Inhalt sehr verschieden gewesen sein muß, denn Phineus ist ein mythischer Stoff und gehört zur Argonautenfabel, die Perser dagegen sind ein historischer Stoff, und ferner gehören Glaukus und Prometheus wieder dem Mythus an, der Potnische Glaukus endlich wurde von Pferden zerrissen: was können also diese Stücke Gemeinsames haben, was kann sie jenen äschyleischen Trilogieen, die wir soeben betrachteten, noch gleichstellen? denn hier war nicht nur überall ein fortlaufender Zusammenhang, sondern meist treten auch dieselben Personen, wenigstens einige davon, in allen drei Stücken der Trilogie auf. Daß dies bei den genannten Stücken nicht wohl möglich ist, sieht jeder: also was folgt? daß es auch für Aeschylus schon eine unzusammenhängende Trilogie oder Tetralogie giebt, wie dies z. B. für Euripides ganz außer Zweifel ist. Allein das wären sehr viel spätere Zeiten, um Olympias 90 herum, und hier haben wir überhaupt das älteste erhaltene Stück, ein Stück von Ol. 76, 4. Wenige Jahre darauf wurden die Sieben gegen Theben gegeben, und diese sind nicht bloß eine zusammenhängende Trilogie, sondern eine solche, in der die erhaltene Tragödie das Hauptstück ausgemacht haben muß. Aehnliches nun findet von den meisten andern äschyleischen

Trilogieen statt, von denen sich denn überhaupt etwas ermitteln läßt und erst die Orestie aus dem zweiten Jahr der 80sten Olympiade bietet außer dem Zusammenhange der Stoffe eine schon mehr selbständige Gliederung der einzelnen Stücke dar. Nun sind die unzusammenhängenden Tetralogieen von vier unverwandten Tragödieen, soweit etwas sicheres darüber feststeht, wiederum noch um vieles später und kein Beispiel der Art läßt sich für Aeschylus und eine so frühe Zeit aufweisen, wäre auch ganz gegen alle Ordnung und Entwickelung. Dieser Anstoß war freilich für Hermann nicht vorhanden, als er die Persertetralogie in gleiche Reihe neben die ganz späten des Euripides stellte; er bedachte gar nicht, daß die eigentliche Trilogie des Aeschylus und die Solostücke des Sophokles der Zeit nach organisch dazwischen liegen, denn sonst konnte er wohl nicht so beruhigt die Zusammenhangslosigkeit der mit den Persern genannten Stücke behaupten: eigentlich keine neue Behauptung, sondern nur eben die alte Schwierigkeit, welche man doch nicht verfechten, sondern zu lösen suchen muß.

Und in der That ist noch nicht alles verloren. Vielleicht genügt auch eine andere Art von Zusammenhang. Es zieht sich kein ununterbrochenee Faden durch den Phineus, die Perser und den Glaukus; aber darum darf man den Zusammenhang überhaupt noch nicht aufgeben; dieser konnte auch ein mehr symbolischer sein, eine Auffassungsweise, der Aeschylus gewiß gar nicht abgeneigt war. Die Perser, wie es allen Anschein hat, liegen vor den eigentlichen Trilogieen des Aeschylus, zu diesen brauchen wir überdies einen Uebergang von dem anfänglichen Einen Stück, sei es nun des Aeschylus oder des Thespis.

Dem sinnigen Betrachter kann ein solcher Zusammenhang wohl kaum verborgen bleiben, Welcker aber hat ihn zuerst gesehen und ich hoffe, daß die Zustimmung W. v. Humboldts, Schlegels und Dissens, deren er sich (Nachtr. S. 19) rühmt, namentlich auch diesem Punkt gegolten habe. Hermann leugnet,

und doch hat er selbst nicht zum kleinsten Theil mitgewirkt um die Beweismittel für innere Verbindung der Persertetralogie herbeizuschaffen. Das alte Argument der Perser, dem wir überhaupt die Angabe der Tetralogie verdanken, nennt den Potnischen Glaukus, den *Γλαῦκος Ποτνιεύς*. Die Fabel desselben ist uns nicht unbekannt, und wir wissen, daß er, geschleift von Rossen, seinen Tod fand, weil er den Werken der Aphrodite zuwider war. Dieser Glaukus ist nun freilich in keinen erdenklichen Zusammenhang weder mit dem Phineus noch mit den Persern zu bringen, allein wir wissen auch, daß Aeschylus zwei Glaukus gedichtet hat, einen Potnischen und einen Pontischen, d. h. den Meerglaukus. Unglücklicher Weise nun klingen beide Namen so ähnlich, daß es ein Wunder wäre, wenn man sie nicht oft verwechselt und verschrieben hätte; aber zum Glück wieder sind uns hinreichende Nachrichten über beide zu Theil geworden und auch die Fragmente beider sind kenntlich genug, um diesen doppelten Glaukus zu unterscheiden und die Geschichte eines jeden darin wiederzuerkennen. Dies that Hermann in einer schätzbaren Dissertation vom Jahr 1812, (Opusc. II. p. 59); ja er brachte selbst Beispiele von Verwechselungen der beiden vor. Auf jeden Fall müssen wir es nun doch auch mit dem Meerglaukus versuchen, und wenn sich hier der Zusammenhang einfach herstellen läßt, so wird gewiß die Wahrscheinlichkeit einer solchen Verwechselung sehr groß sein.

Doch halte ich ein wenig an, um von der andern Seite entgegenkommend hierauf herzuarbeiten. Gesetzt, was an sich so wahrscheinlich ist, die Trilogie der Perser sei der der Sieben nicht ganz unähnlich gewesen, nur unentwickelter, also daß sich die beiden Seitenstücke noch mehr dem erhaltenen Hauptstück untergeordnet hätten, und mehr nur Introduction und Schluß gewesen wären, so sollte man gleich den Sieben erwarten, daß auch der bloße Name „die Perser" schon zur Bezeichnung des Ganzen ausgereicht habe. Sehr auffallend ist nun, was man

meines Wissens unbenutzt gelassen, daß in dem alphabetischen Katalog der äschyleischen Stücke zwar die Perser aufgeführt sind, aber weder Phineus noch der Potnische Glaukus, noch das Satyrspiel Prometheus. Was soll man hieraus schließen? Gewiß am ersten, daß die Perser schon jene Stücke mit in sich begriffen, welche an sich wenig geeignet waren, als selbständige Tragödieen gelten zu können. Hiermit vergleiche man, daß in den Fröschen des Aristophanes etwas (das bekannte Ἰαυοῖ) aus den Persern citirt wird, das wir jetzt nicht mehr darin lesen. Auch dem Scholiasten, der von den Persern nicht mehr hatte, als wir, gab die Sache Anstoß, und da einem Grammatiker die Kunde doppelter Aufführungen und Ueberarbeitungen sehr geläufig war, so nahm er hier zunächst seine Zuflucht, indem er ältere Nachrichten so zu deuten suchte. Er sagt: v. 1026 (1660). — *Ἡρόδικος δέ φησι δίττου γεγονέναι τοῦ θανάτου, καὶ τὴν τραγῳδίαν ταύτην περιέχειν τὴν ἐν Πλαταίαις μάχην· δοκοῦσι δὲ οὗτοι οἱ Πέρσαι ὑπὸ τοῦ Αἰσχύλου δεδιδάχθαι ἐν Συρακούσαις σπουδάσαντος τοῦ Ἱέρωνος, ὥς φησιν Ἐρατοσθένης ἐν γ΄ περὶ κωμῳδιῶν.* Das *δοκοῦσι* zeigt an, daß der Scholiast nur schließt und keine Nachricht hat, denn die Angabe des Eratosthenes bezieht sich bloß auf die letzten Worte, daß Hiero die Perser zu sehen gewünscht habe. Noch deutlicher geht dies aus einem andern Scholion hervor: *Δίδυμος (φησὶ) ὅτι οὐ περιέχουσι θάνατον Δαρείου οἱ Πέρσαι τὸ δρᾶμα. διό τινες δίττας καθέσεις τουτέστι διδασκαλίας τῶν Περσῶν φασι.* Und daß es bloß geschlossen ist, giebt auch die Sache selbst, denn die Erklärung der Scholiasten hat mehr Dunkelheit als was erklärt werden soll. Warum hätte wohl Aeschylus dem Hiero zu Gefallen statt der Schlacht von Salamis die von Platää, oder letztere noch überdies eingeflochten, und wenn es eine spätere Ueberarbeitung war, warum sollte sich nicht Aristophanes vielmehr auf diese beziehen, warum sollte sie sich, als die Ausgabe letzter Hand nicht vielmehr erhalten haben, wie doch sonst

immer? Desto leichter aber konnte so ein Seitenstück verloren gehn, wie doch auch mit den übrigen Stücken des Aeschylus geschah. Nein, es liegt dem Scholion eine schätzbare Notiz ganz anderer Art zum Grunde, welche, obwohl von dem Scholiasten selbst verkannt, uns sogleich Beistand leisten soll.

Aber auch noch anderswo werden Worte aus den Persern citirt, welche jetzt nicht mehr darin stehen, sich aber sehr wohl in einem der verlornen Seitenstücke befinden konnten, die mit unter jenem allgemeinen Namen begriffen wurden. Athenäus citirt (vergl. Welckers Nachtr. z. Tr. S. 178) als in den Persern vorkommend das Wort *ὑπύξολος*, welches sich in unserm Stück nicht findet; allein viel wichtiger ist, was die Herren Lange und Pinzger (epistola ad Hermannam de nupera Persarum editione; addenda ad vers. 835. p. 41) ebenfalls aus dem Athenäus beibrachten. Dieser sagt nämlich: *Αἰσχύλος δ' ἐν Πέρσαις τὰς ἀναριτῶν νήσους εἴρηκεν.* Hievon lesen wir wieder keine Spur in dem erhaltenen Stück, denken wir aber daran, daß der Meergott Glaukus damit zusammengehangen, dann freilich wären hier „meerschneckennährende Inseln" ganz an ihrem Ort. Und diesen Gedanken müssen wir um so mehr festhalten, als Athenäus (III, 37) wieder ein Fragment dieses äschyleischen Meerglaukus anführt, in dem *κόγχοι, μύες, κὤστρεια* vorkommen, woraus freilich Hermann sehr voreilig auf ein Satyrspiel schloß.

War es denn überhaupt nur möglich, daß dieser Glaukus mit den Persern kann zusammengehangen haben? Vielleicht wird es sogar gefordert; denn befremden muß, daß in dem auf uns gekommenen Stück bloß der Schlacht von Salamis gedacht wird, da doch die Schlachten von Platää und Himera eben dahin gehörten; und zwar noch mehr muß dies befremden, wenn man die Neigung des Aeschylus bedenkt, immer eine Totalität zusammenzufassen, woraus denn allein seine Trilogie entsprungen ist. Also wäre das Nächste, in einem den Persern folgenden Stück den Bericht über diese Schlachten zu erwarten, und dies würde denn

eben das Stück gewesen sein, von welchem sich jene Notiz erhalten hat, die uns leider der Scholiast des Aristophanes durch seine falsche Deutung unbrauchbar gemacht. Denn statt zu schließen oder gar statt zu berichten, in einem zweiten folgenden Stück der Trilogie sei der Schlacht von Platää Erwähnung geschehn, dachte er vielmehr, weil es ihm von spätern Stücken geläufiger war, an eine zweite umgeänderte Recension und um alles unkenntlich zu machen, so vermengte er auch diese wieder mit der Aufführung bei Hiero, welcher doch, wie an sich natürlich scheint, die Wiederholung des zu Athen berühmt gewordenen Stücks, aber nichts Neues sehn wollte. Nun fragt sich nur: wenn in dem Glaukus die Schilderung der glorreichen Schlachten von Platää und am Himeras verlangt wird, war etwa dieser Glaukus dazu geeignet, solchen Bericht zu erstatten? Gewiß, muß man antworten, und zwar in einem Grade wie kein anderer; denn Platää liegt in Böotien und dieser Glaukus ist eine böotische Gottheit: wer also sollte die Siegesbotschaft besser bringen; ferner mußte die Nachricht vom Himeras über See kommen, nun ist Glaukus auch eine Meergottheit: wer also sollte die Nachricht besser bringen? Ja noch mehr: von Jahr zu Jahr erschien dieser Glaukus an den Küsten Griechenlands, weissagend. Pausanias IX, 22, 6.: *τούτων δὲ δή ἐστι τῇ Ἀνθηδόνι μνήματα καὶ ἐπὶ τῇ θαλάσσῃ καλούμενον Γλαύκου πήδημα· εἶναι δὲ αὐτὸν ἁλιέα καὶ ἐπεὶ τῆς πόας ἔφαγε, δαίμονα ἐν θαλάσσῃ γενέσθαι καὶ ἀνθρώποις τὰ ἐσόμενα ἐς τόδε προλέγειν· οἵ τε ἄλλοι πιστὰ ἥγηνται, καὶ οἱ τὴν θάλασσαν πλέοντες πλεῖστα ἀνθρώπων ἐς τὴν Γλαύκου μαντικὴν κατὰ ἔτος ἕκαστον λέγουσι. Πινδάρῳ τε καὶ Αἰσχύλῳ πυνθανομένοις παρὰ Ἀνθηδονίων, τῷ μὲν οὐκ ἐπὶ πολὺ ἦλθεν ᾆσαι τὰ ἐς Γλαύκου, Αἰσχύλῳ δὲ καὶ ἐς ποίησιν δράματος ἐξήρκεσε.* Aus den letzten Worten sieht man, daß dieser Glaukus des Aeschylus schwerlich eine selbständige Tragödie sein konnte, weil der Stoff dazu nicht Inhalt genug und durchaus weder

Handlung noch Mittelpunkt darbot; desto besser war der mythische Meergott, der jährlich an Griechenlands Küsten kam und wahrsagte, der Träger jener doppelten Siegesbotschaft, an die sich nichts leichter und natürlicher anschloß, als die Verkündigung einer großen freien Zukunft. Und jetzt stellt sich in der That alles auf das leichteste und trefflichste zusammen, die Fragmente stimmen überraschend mit dieser Erzählung und alles vereint sich das Stück unsern Persern anzuschließen. Glaukus war unsterblich geworden, weil er von dem unsterblich machenden Grase gegessen hat. Dies Gras wird in der angezogenen Stelle des Pausanias erwähnt und es kommt in einem Fragment unseres Glaukus wieder, das Becker in seinen Anecdotis mitgetheilt hat. Dann ferner sagt Glaukus, dem diese Unsterblichkeit zur Last war, nach einem andern Fragment, daß er nun erst getrost des unsterblich machenden Grases genießen wolle. Warum das auf einmal? O hochpoetisch ist diese Verbindung: Griechenland ist frei und erlöst, und eine Freude ist ihm nun die Unsterblichkeit in diesem Lande: welch eine herrliche Verbindung von Geschichte und Mythus; wir haben hier das Rechte um so mehr, als dies des großen Aeschylus auf überraschende Weise vollkommen würdig ist.

Wenn es nur auch so sicher wäre, daß dieser Glaukus wirklich die Schlachten von Platää und vom Himeras angesagt habe — glücklicherweise verlassen uns auch hierüber die Fragmente nicht: ausdrücklich wird in dem Einen der Fluß Himeras genannt. Ich sage, der Fluß, Welcker aber will ohne Noth so corrigiren, daß die Stadt gemeint sei, denn das Beiwort *ὑψίκρημνον* kann ebenso gut dem Fluß Himeras als der Stadt Himera zukommen, da es doch jedenfalls auf die Felsen bezogen ist, wie ganz ähnlich im Prometheus (v. 5) *ὑψηλόκρημνον* gebraucht wird.

Auf alle Fälle aber haben wir hier Sicilien und Himera: der Zufall müßte nun in der That sehr groß sein, wenn in dem

so beschaffenen Glaukus wirklich Himera sollte vorgekommen sein, ohne daß jener ruhmwürdigen Schlacht, welche mit der Niederlage der Perser und der Befreiung Griechenlands so wesentlich zusammenhängt, wäre gedacht worden. Wollen wir nicht gegen alle Kritik solchen Zufall gestatten, so können wir auch jene auffallende Nennung von Platää beim Scholiasten mit um so besserm Recht auf unsern Glaukus beziehn. Und zwar ist auch noch die specielle Forderung einer genauern Beschreibung der Niederlage bei Platää, welche in dem nächsten Stück vorgekommen sein muß, in unsern Persern vorhanden: in der That kaum verkennbar. Der Bote hat bereits über die Schlacht von Salamis Bericht abgestattet, Atossa hat darüber geklagt; nun erscheint der Schatten des Darius, um in dem Uebermuth des Xerxes die Schuld zu finden, welche sogar hiemit noch lange nicht abgebüßt sei; noch ferneres Unglück stehe bevor. In solchem Zusammenhange nennt er Platää (v. 816):

τόσος γὰρ ἔσται πέλανος αἱματοσταγὴς
πρὸς γῇ Πλαταιῶν Δωρίδος λόγχης ὕπο cet.

Gegen Ende des erhaltenen Stücks nun erscheint Xerxes und dieser spricht natürlich immer nur von Salamis, weil die Schlacht bei Platää bekanntlich erst im folgenden Jahr erfolgte, auch nicht gegen Xerxes sondern gegen seinen Feldherrn Mardonius, den er bei seiner Rückkehr nach Persien in Griechenland zurückgelassen hatte. So stimmt denn Gedicht und Geschichte vollkommen. Die Schlacht von Platää mußte in einem folgenden Stück vorkommen, weil hiedurch erst die Befreiung Griechenlands so wie anderseits die Besiegung der Barbaren vollständig wurde, sie war etwas ganz Wesentliches und konnte zur Rundung nicht fehlen. Nun würde aber vollends jene Weissagung des Darius gar keinen Sinn haben, ginge sie nicht in dem folgenden Stück in Erfüllung, um das Maaß der von Xerxes verdienten Strafe voll zu machen; dagegen ist es vollkommen im Sinn des Aeschylus, auf solche Art durch eine Weissagung die Stücke sei-

ner Trilogie zu verknüpfen. Und nun muß man mit dieser Weissagung des Darius von Platää jene Notiz des Scholiasten über dieselbe Schlacht zusammenhalten, um sich zu überzeugen, daß hier Uebereinstimmung ist, und daß also um so weniger eine doppelte Mißlichkeit darf behauptet werden, wo sie sich gegenseitig einfach löst. Es wird jetzt ganz klar, wie sehr der Scholiast irrte, wenn er von der Erwähnung der Schlacht bei Platää, welche sich in dem ihm vorliegenden Stück nicht fand, auf eine andre Recension dieser Einen Tragödie schloß; denn hierin konnte sie ja auch schlechterdings nicht vorkommen, ohne die Handlung des Stücks noch um ein Jahr weiter auszudehnen. Auch hätte die Prophezeiung des Darius fortbleiben müssen, wenn einer zweiten Recension die Schilderung der Schlacht von Platää hinzugefügt sein sollte, besonders würde gewiß entweder der Beginn des Stücks alsdann in spätere Zeit gefallen sein müssen, oder es mußte dem Drama selbst ein weiterer Zeitverlauf zugemessen werden, wovon das das Erstere die Poesie entkräftet hätte, das Letztere aber ganz gegen den Geist der antiken Tragödie geht. Desto besser ließ sich nun im Glaukus die Schlacht von Himera mit der von Platää vereinigen; obwohl jene gleichzeitig mit der von Salamis ist, so wußte Xerxes doch noch nichts davon wegen der Entfernung; dies Entferntere dagegen verbindet sich als gleichartig mit dem Spätern, auch gehörte die Schlacht bei Himera mehr der Siegesfreude Griechenlands als der Trauer Persiens an. Endlich tragen ja die Scholiasten dieser Stelle selbst die deutlichen Kennzeichen der Verwirrung an sich. Jedenfalls irrte Herodikus, wenn er sagt: *διττου γεγονέναι τοῦ θανάτου*, denn daß in einer zweiten Recension, selbst die möglichste Abweichung von der unsrigen zugegeben, kein doppelter Tod des Darius vorgekommen sein kann, versteht sich von selbst, hatte er aber im Sinn, es sei überhaupt ein zwiefacher Tod des Darius, der eine in dem vorliegenden Stück, der andere in der verlorenen Syrakusaner Recension, so ist auch dies unrichtig, denn

in unserm Stück, wie ja selbst ein Scholiast bemerkt, kommt weder der Tod des Darius noch auch des Xerxes vor; was bleibt also übrig? Einen ungeschickten Ausdruck und eine Verwechselung anzunehmen, sei es des Herodikos oder des Scholiasten, dem zugleich der Tod und die doppelte Aufführung im Sinne lag. Und so konnte auch das unter Händeklatschen vom Chor ausgerufene Ἰαυοῖ, das doch der Scholiast selbst für einen Ausruf der Freude erklärt, unmöglich in einer andern Recension der Perser vorkommen, so lange nämlich hier der Chor aus Persern bestand, und aus Persern mußte er doch füglich immer bestehn. Es giebt hier nur den Einen Ausweg, daß der Chor eines andern Stücks der Trilogie diese Worte hatte. Hierin liegt denn neuer Beweis für die Persertrilogie, selbst dann noch, wenn sich, wie leider der Fall ist, das nähere nicht angeben läßt, nicht einmal das Stück, ob Phineus, oder Glaukus, wahrscheinlicher aber doch der letztere, welcher für Griechenland den ganzen Umfang der Siegesbotschaft und den ganzen Hergang der Perserkriege zusammenfaßte. Die Stelle des Aristophanes kann unmöglich von der Erscheinung des Geistes in den Persern und von dem was dieser Geist spricht, verstanden werden, wie auch noch Welcker zu verstehen scheint, sondern es ist ein Bericht über den Tod des Darius. Schon die Vulgata, der Welcker folgt, läßt kein anderes Verständniß zu, und doch hat der Vers

ἐχάρην γοῦν, ἡνίκ' ἤκουσα περὶ Δαρείου τεθνεῶτος

als anapästischer Tetrameter die gröbste Verletzung des Metrums und der Cäsur gegen sich. Unzweifelhaft ist die Lesart eines einzigen Codex die richtige:

ἐχάρην γοῦν, ἡνίκ' ἀπηγγέλθη περὶ Δαρείου τεθνεῶτος.

der Scholiast nämlich, der noch so las, sagt mit deutlichster Anspielung auf den Text in seiner prosaischen Umschreibung: *ἐν τοῖς φερομένοις Αἰσχύλου Πέρσαις οὔτε Δαρείου θάνατος*

ἀπαγγέλλεται, οὔτε — und in der That ist das unbestimmtere *ἤκουσα* nur falsche Correctur im Sinne jenes andern Scholiasten, welcher die Stelle von dem Geist in unsern Persern auszulegen wünschte. Wird aber *ἀπηγγέλθη* gelesen, dann fällt die Auslegung von diesem Geist des Darius völlig fort, und wir müssen um so mehr an die Botschaft des Glaukus denken; das *Ἰανοῖ* des Chors spielte dann dem Ton nach schon hinüber in das nahe Satyrspiel. Welckers Erklärung von dem Ausruf des Chors nicht auf der Bühne, sondern beim Einstudiren, ist ganz unzulässig.

Möglich, daß durch ähnliches Mißverständniß auch noch eine andere Notiz unbrauchbar geworden. Sollte vielleicht in dem verdorbenen Fragment 22. das *ἐκ Περσῶν* (wofür man *παρεκπερῶν* und *παρεκπεσὼν* corrigirt, doch richtige Lesart und erklärende Glosse zu der Angabe: *ἐν Γλαύκῳ Ποντίῳ Αἰσχύλος* sein? Wenigstens lagen solche Mißverständnisse sehr nahe, sobald jene Nachricht einmal verloren oder entstellt war.

Wie steht nun also die Sache? Gewiß fand eine Wiederholung der Perser bei Hiero in Syrakus statt, aber schwerlich abweichend von unsern Persern, und zwar wurde dort wie in Athen die ganze Trilogie gegeben. Daß man zu Athen weniger der Großthat dorischer Lanzen bei Platää gedacht hätte, darin ist Welckern eben so wenig beizustimmen, denn sonst hätte Aeschylus auch nicht ankündigen müssen: *Δωρίδος λόγχης ὕπο.* Nein, nicht in einer Umarbeitung unseres geretteten Mittelstücks war die Schlacht von Platää enthalten, wie Welcker noch annimmt, noch auch war sie in einer Umarbeitung des Glaukus enthalten, sondern in dem Glaukus selbst und der Scholiast vermischte bloß die Nachricht über jene Aufführung beim Hiero mit der Inhaltsangabe des Glaukus als des folgenden Stücks in der Trilogie, welches schon für ihn nicht mehr vorhanden war. Alles zusammen erwogen, ist nun dies so klar, daß hiedurch das Scholion beinahe in eine direkte Notiz von dem angegebenen

inneren Zusammenhang der Stücke verwandelt wird. Wie auffallend daher, daß Welcker, dessen Scharfsinn auf halbem Wege stehen blieb, sich wieder dieses hauptsächlichste Beweismittel ganz unbrauchbar gemacht; noch schlimmer, daß der Grund worauf er selbst seine geistvolle Divination so zuversichtlich stützt, geradezu haltlos ist, und leider kann man der Wahrheit keinen üblern Dienst leisten, als wenn man Richtiges mit Falschem begründen will. In der aristotelischen Poetik (cap. 23, soll auf unsere Persertrilogie angespielt werden, sofern darin der gleichzeitigen Schlachten von Salamis und Himera Erwähnung geschehn; allein ganz abgesehn davon, daß der Stelle alle Ausdrücklichkeit fehlt, die sie haben müßte, um etwas beweisen zu können, so spricht Aristoteles an jenem Ort gar nicht einmal von der Tragödie, sondern von erzählender Poesie und dem Epos; endlich bezieht er sich nirgend in seiner Schrift auf die Perser, noch auf eine solche Gattung und überhaupt ist es nicht seine Art auf etwas von ferne hinzudeuten.

Aber auch wir haben eine doppelte Schlacht zu gewinnen: noch können wir alles, was sich im Glaukus so günstig gestaltete, im Phineus wieder verlieren, falls dieser nicht eben so gut paßt.

An Nachrichten über die Phineusfabel gebricht es uns nicht, aber sie wird mit vielen Abänderungen erzählt und niemand sagt uns etwas Näheres über die Auffassung, der Aeschylus gefolgt ist; außer Athenäus, der ein einziges Fragment des äschyleischen Phineus aufbehalten, wird der Name desselben nur noch einmal in dem Argument unserer Perser genannt. Alles dies nun scheint darauf hinzudeuten, das Stück sei schon sehr früh untergegangen; hierin aber würde nicht undeutlich enthalten sein, es sei mehr ein kurzes Vorspiel als eine eigentliche Tragödie gewesen. Was die Varianten betrifft, so wird es das kürzeste sein, die Gewährsmänner selbst reden zu lassen. Apollonius läßt den Phineus in seinen Argonauten (II. v 237) sagen:

— πατὴρ δ' ἐμ' ἐγείνατ' Ἀγήνωρ.

Und der Scholiast desselben (z. v. 178): Ἀγήνορος γὰρ παῖς ἐστιν, ὡς Ἑλλάνικος· Ὡς δὲ Ἡσίοδός φησι, Φοίνικος τοῦ Ἀγήνορος καὶ Κασσιεπείας. Ὁμοίως δὲ καὶ Ἀσκληπιάδης καὶ Ἀντίμαχος καὶ Φερεκύδης φησίν. Ἐκ γὰρ Κασσιεπείας τῆς Ἀράβου Φοίνικι γίνεται καὶ Κίλιξ, καὶ Φινεὺς καὶ Δόρυκλος — ἔνιοι δὲ αὐτὸν ἐν τῇ Παφλαγονίᾳ βασιλεῦσαι ἱστοροῦσιν, ἥτις ἐστὶν τῆς Ἀσίας, ὥς φησιν Ἑλλάνικος. Hiemit vergleiche man Apollodor II. 9. 21. Ἐντεῦθεν ἀναχθέντες καταντῶσιν εἰς τὴν Θράκης Σαλμοδησσόν, ἔνθα ᾤκει Φινεὺς μάντις, τὰς ὄψεις πεπηρώμενος· τοῦτον οἱ μὲν τὸν Ἀγήνορος εἶναι λέγουσι, οἱ δὲ Ποσειδῶνος υἱὸν καὶ πηρωθῆναί φασιν αὐτὸν, οἱ μὲν ὑπὸ θεῶν, ὅτι προύλεγε τοῖς ἀνθρώποις τὰ μέλλοντα, οἱ δὲ ὑπὸ Βορέου etc. Apollonius leitet diese Blendung vom Zeus ab, doch sei sie mit dem Willen des Phineus geschehen, indem er sich mit dem Verlust des Augenlichtes langes Leben erkauft, der Scholiast schreibt sie aus demselben Grunde dem Helios zu, und führt noch eine andere Variante an, endlich die des Sophokles: beide kommen darin überein, daß sie ihm als Rache für ein gleiches Vergehn entweder am Perseus oder an seinen eignen Söhnen zu Theil geworden. Den meisten Tiefsinn hat hievon die Sage von seiner eignen Wahl und dem Eintauschen des langen Lebens um das Augenlicht; und hiemit steht denn auch seine Wahrsagungsgabe in ganz ähnlichem Verhältniß; nach einem tiefen volkspoetischen Gedanken nämlich tritt für den Verlust des äußern körperlichen Schauens das innere geistige Sehen ein; also das Gegentheil von dem, was Apollodor sagt: das Wahrsagen wird als Folge der Blendung gedacht, schwerlich umgekehrt; auch giebt Hesiod (bei dem genannten Scholiasten) einen andern bestimmten Grund der Blendung an, als Strafe nämlich, weil er dem Phrixus den Weg nach Scythien gewiesen. Aehnliches bei Apollodor I. 9. 21. Um endlich auch das

nicht auszulassen, was bildliche Darstellungen anbieten, so muß ich hier zweier Malereien auf großgriechischen Vasen gedenken, welche sich in Gerhards schätzbaren Sammlungen befinden, und auf Herausgabe warten. Die eine stellt den Phineus, in Mitte der Argonauten dar, die Harpyien werden von Zetes und Calais vertrieben; Phineus trägt im Gegensatz der Argonauten die unverkenntliche Barbarenphysiognomie; auf der andern Vase erscheint Phineus, ähnlich umgeben, ungeblendet aber dafür an einen Fels gefesselt.

Was nun die Varianten der Abkunft betrifft, so bleibt er immer ein orientalischer Fürst, und Asiate, und selbst die einzeln stehende Nachricht, welche ihn zum Sohn Neptuns macht, scheint doch eben den Gedanken seiner überseeischen Abstammung festzuhalten. Wenn aber der Scholiast unsern Phineus einen Sohn des Agenor oder Phönix und dann wieder einen Bruder des Kilix nennt, so wird er auch Bruder der Europa und man könnte an das erinnert werden, was Hygin, auch Apollodor und Ovid, von Agenor erzählen, der seine Söhne ausschickt, um die vom Zeus geraubte Schwester Europa aufzusuchen. Ovid nennt in solcher Art allerdings nur den Kadmus, Hygin wieder den Kadmus, den Phönix und Kilix; den Phineus nennt er nicht, was aber nicht unmöglich macht, daß die Fabel in älterer Gestalt von den Brüdern Phineus, Kilix und Doryklos gegolten habe. Daß nun in ihr eine eben so schöne als deutliche Anspielung auf die Perserkriege liegt, die doch Aeschylus gerade als einen Kampf der beiden Welttheile ansieht, ist schwer zu leugnen. Allein wie sich auf der einen Seite nicht erweisen läßt, Aeschylus habe so und nicht anders gedichtet, so kann man es zum Glück auch aufgeben, ohne daß damit der Zusammenhang mit den Persern verloren ginge, denn gleich jene andere Sage bei Hesiod, daß Phineus dem Phrixos den Weg nach Griechenland gewiesen, wahrscheinlich doch, als er, wie Pausanias erzählt, das Reich des Athamas in Besitz nehmen wollte, knüpft diesen Zusam-

menhang eben so sehr wieder an. In der That muß uns bei dem Mangel aller bestimmten Nachrichten nur eben dieser besondere Umstand noch zu gut kommen, daß auch troß aller Abweichungen die Fabel immer noch jene Beziehung auf die Perser behält, so daß es scheint, dies müsse ihr Mittelpunkt oder ältester Anhaltspunkt gewesen sein. Aber das was in ihr keinem Wechsel unterworfen ist, sichert nun ganz besonders den gewünschten Zusammenhang: jedenfalls nämlich bleibt Phineus in Verbindung mit den Argonauten, und jedenfalls hat er Verkündigung der Zukunft. Die Argonauten sind die ältesten griechischen Unternehmer einer Seefahrt ins Morgenland. Nun braucht man sich nur noch an Herodet zu erinnern, welcher durchgehends die Perserkriege nicht nur in Verbindung mit dem trojanischen Kriege, sondern auch mit dem Argonautenzuge faßt; auch die spätern Tragiker pflegen eine solche Hindeutung dem Nationalkriege gegen Troja unterzulegen, und selbst in der bildenden Kunst fehlt es nicht an entsprechenden Beispielen: also kann man wohl sagen, daß Aeschylus nicht im Sinn seiner Zeit, noch auch seines eignen Genius gedichtet haben würde, falls er, statt diesen Parallelismus poetisch zu nutzen, ganz davon zurückgewichen wäre. Sich nun aber vorstellen, Aeschylus hätte einen Phineus den Persern voraus gedichtet, einen Phineus, der den Argonauten wahrsagt, und zugleich behaupten, er hätte jeder solchen Beziehung auf die Perser entsagt und widerstrebt, hieße den griechischen Geist und den menschlichen Geist überhaupt verläugnen. Noch viel dringlicher nun wird die Annahme einer solchen Verknüpfung mit den Persern, sofern Phineus seiner Natur nach selbst in die Zukunft weist, weil ja Wahrsagung unzertrennlich zu seinem Wesen gehört. Und hiezu kommt ferner, daß Aeschylus seine Stücke der Trilogie durch nichts lieber verbindet, als durch solche Prophezeiungen, so wie er denn auch nur ebenso die Perser mit dem Glaukus verband, ich meine, als er durch den Schatten des Darius die noch bevorstehende Schlacht von Platää weissagen

ließ. Aber wie Darius, als Perser und als Vater des Xerxes hiezu besonders geeignet ist, wie anderswo den Troern selbst der Troer Helenos den Untergang verkünden muß, so steht Phineus in ganz gleicher Kategorie als mythischer Repräsentant asiatischer Barbaren.

Es wird einstimmig erzählt, daß Calais und Zetes, die Söhne des Boreas, welche unter den Argonauten waren, den Phineus von der Qual der Harpyien befreit. Nun wird aber auf diese Harpyien in dem einzigen Fragment des äschyleischen Phineus unzweifelhaft, wenigstens erzählend, hingedeutet, und wenn der Mythus weiter sagt, daß Phineus zur Belohnung für jene That den Argonauten geweissagt, so wird die Wahrscheinlichkeit von dem Vorkommen einer solchen Weissagung im äschyleischen Stück um so größer; kam sie aber vor, alsdann mußte sie wohl auch eine Hindeutung auf die folgenden Perser einschließen. Dies kann niemand in Abrede stellen, welcher den Aeschylus kennt und Kritik gelten lassen will, und höchstens könnte noch darüber gerechtet werden, ob eine solche Hindeutung Haupt- oder Nebensache jenes ersten Stücks gewesen, wobei wiederum die Analogie für das erstere sein möchte. Endlich hat Welcker schon beigebracht, daß auch in unserm Stück selbst eine solche Rückbeziehung auf eine frühere Weissagung in den Worten des Darius gegeben ist (v. 739), welche näher bezeichnet sein müßte, wenn sie selbständig für sich dastehen nnd nicht auf etwas dem Zuschauer aus dem frühern Stück Bekanntes hinzielen sollte. Dies wird nun selbst Hermann um so weniger leugnen, als er glücklicherweise sich genau desselben Arguments bedient hat, um ein Stück anzunehmen, das den Sieben gegen Theben vorausgegangen sein müßte.

Nicht minder ungesucht kommt nun die Verbindung des Phineus mit dem Glaukus heraus. Glaukus selbst war einer der Argonauten, und, vom Schiff ins Meer gefallen, ward er in einen Meergott verwandelt. Phineus nun wahrsagte den Argonauten und

da sie daran zweifelten, erzählte er ihnen Vergangenes, was jedem ihrer in der Tyrrhenerschlacht, woher sie kamen, begegnet sei, darunter die Verwandlung des Glaukus.

Endlich haben wir noch das Satyrspiel übrig. Es würde nicht nöthig sein, auch dies mit der Trilogie durch irgend einen Zusammenhang zu verknüpfen, hier aber bietet er sich so nahe, daß man ihm fast ausweichen müßte. Der Prometheus *πυρκαεύς* war dies Satyrspiel; wie Welcker wahrscheinlich macht, enthielt es den Fackellauf, dessen Gründer Prometheus nach einer attischen Sage war. Sollte wohl die Anzündung des heiligen Feuers nicht ein Symbol für den anbrechenden Tag Griechenlands, für die Reinigung, Belebung und Erhebung sein, da es doch in den ältesten Philosophemen und wohl auch in den Mysterien nur solche Bedeutung hatte?

So einfach sich nun alles dies zusammenbaut, so sehr gewinnt das Ganze nicht bloß an Umfang, sondern an Größe, an Bedeutung, an Poesie. Wenn man schon dem Aeschylus hoch anrechnen wollte, daß er die Scene nach Persien verlegt, so gebührt dies vielmehr dem Phrynichus, denn in dessen gleichnamigem Stück kam es schon so vor; die sehr nahe gelegte Erweiterung des Aeschylus bestand ganz im Gegentheil darin, daß er Geschichte und Mythus, den heiligen Volkskrieg für die Sache hellenischer Götter gegen die Barbarenwelt mit alten heiligen Mythen verknüpfte, daß er die große Siegsthat in ihren Folgen für Griechenland und Persien, als einen Kampf zweier Welttheile und die Entscheidung als einen Act des göttlichen Weltgerichts darstellte.

Zuletzt haben wir nur noch Eine Trilogie übrig, von der nun aber die letzte und eigentliche Entscheidung abhängt; sie ist von den Freunden und Gegnern der trilogischen Auffassung verschiedenartig benutzt worden, ohne daß, unseres Erachtens, die eine oder andere Partei etwas erschöpft hätte. Aristophanes (Thesmoph. v. 140) nennt die *Λυκουργία*, worin schon Stan-

ley eine Tetralogie erkennen zu müssen meinte, ähnlich der Orestie. Hiegegen nun hat sich in neuerer Zeit besonders Süvern (über den hist. Char. d. Dr. S. 112 Anm.) gestimmt, allein sein Grund, Aristophanes habe wohl nur dem Metrum zu Gefallen statt *Λυκοῦργος* die Form *Λυκουργία* gewählt, wiegt sicherlich leicht. Ferner: auch bei epischen Stoffen werde *Πατρόκλεια* und *Δολώνεια* gesagt: und was soll hieraus folgen? Ich denke, daß gerade nun ein solcher Collectivname besser auf eine Trilogie passe, als auf ein einzelnes Stück, weil nur die Trilogie gleich dem Epos den ganzen Umfang der Geschichte eines Helden begreift, dahingegen das einzelne Stück ja nur einen Moment heraushebt. Stücke die unter einem Collectivnamen genannt werden, sind wirkliche Trilogieen und umgekehrt haben die beiden Trilogieen, die allein als solche völlig erwiesen sind, auch einen solchen zusammenfassenden abstracten Namen, ich meine die Orestie und die Pandionis des äschyleischen Tragikers Philokles. Und wenn überdies eine *Οἰδιπόδεια* des Meletos genannt wird, so ist allerdings das Nächste, dieselbe gleichfalls für eine Trilogie zu halten, zumal da sich gerade dieser Stoff wegen seines fortlaufenden großen Zusammenhangs ganz besonders dafür eignet. Auf der andern Seite nun fehlt bei der großen Zahl solcher Stücke, deren nichttrilogische Natur feststeht, und bei der häufigen Verwirrung und Unwissenheit, in der sich die späteren Grammatiker über die Trilogie befinden, doch jedes Beispiel, daß ein solches einzelnes Stück z. B. des Sophokles, nicht auch in jener Art benannt worden wäre, nämlich statt des einfachen Eigennamens erst mit einem daraus abgeleiteten abstracten Substantiv. Allerdings ein Beispiel, sagt Süvern, wenn auch nur ein einziges, denn der Scholiast des Sophokles (Oed. Col. v. 789.) giebt: *ἐν Ἰφικλείᾳ*. Aber ganz davon abgesehen, daß Sophokles zu Anfange seiner tragischen Laufbahn möglicherweise nach dem Beispiel des Aeschylus Trilogieen gedichtet hätte, wie es denn nicht einmal glaublich ist, daß er die Abweichung davon

sofort bei erstem Auftreten gemacht, so ist Meursius sinnreiche Conjectur ἐν Ἰφικλεῖ α' gewiß nicht so leicht zu verwerfen, selbst wenn sich die Nachricht eines doppelten Iphikles nicht wiederholt, denn derselbe Scholiast giebt auch als ebenso einzeln stehendes Zeugniß ἐν Θυέστῃ δευτέρῳ. Uebrigens ist es ja auch gar nicht nöthig, daß ein Sprachgebrauch solcher Art mit strenger Unterscheidung für die ganzen Trilogieen und deren einzelne Stücke geherrscht habe, es ist genug, daß der Gebrauch der Collectivnamen nicht bloß zur Zeit da die Trilogie vorwaltete, sondern auch eben nur von Trilogieen galt, und anderseits daß er mit der Trilogie zugleich aufhörte. Ja wir sind geradezu gedrungen jene Collectivnamen auch außer der Gesammtbezeichnung für den Complex dreier Stücke wieder noch für ein einzelnes Stück ins besondere zu verstehn. Aeschylus wird in den Fröschen aufgefordert, den Prolog der Orestie zu recitiren und was er giebt, sind nicht Verse des Agamemnon, sondern der Choephoren, nämlich des Stückes in dem Orest die Hauptrolle hat. So augenscheinlich nun hier ist, daß vom Dichter, im engern Sinne des Worts Orestie, nur Ein Stück gemeint werde, so schließt dies, wie wir zum Ueberfluß wissen, den Gebrauch jenes Namens im weitern Sinne von der Trilogie noch keineswegs aus. Süvern sagt: Aus der bloßen Erwähnung der Orestie bei Aristophanes würden wir noch nicht auf eine Trilogie Agamemnon, Choephoren und Eumeniden schließen können, wenn nicht sonst noch die Zeugnisse des Scholiasten, des Arguments, des Eustathius hinzukämen. Nun gut, aber was soll daraus, angewendet auf den Namen Lykurgie folgen? Es kann daraus doch nur dies Eine folgen, daß wer denselben, mit Süvern, nur von einem einzelnen Stück und nicht von der Trilogie versteht, ebenso unrecht haben könne, als wer aus Aristophanes, ohne das Scholion, die Orestie bloß von den Choephoren verstanden und die Trilogie geleugnet hätte. Wenn nun Süvern gleichwohl das Gegentheil folgerte, so war es wenigstens gewiß nicht nach der gewöhnlichen

Logik. Und nun stehen sich beide Fälle wirklich vollkommen gleich, denn auch die Stelle der Thesmophoriazusen hat, gleich der in den Fröschen, ein Scholion, und zwar im ganz ähnliches.

Dies Scholion war unglücklicher Weise noch nicht bekannt, als Welcker sein Buch über die Trilogie schrieb; erst in der Recension desselben wurde es von Hermann mitgetheilt: in der That eine gefährliche Probe für Welckers divinatorisches Verfahren. Er hatte zusammengestellt: *Διονύσου τροφοί*, *Ἠδωνοί*, *Λυκοῦργος* oder *Βασσαρίδες*, das Satyrspiel bestimmte er nicht. Während nun das Scholion vielmehr ergab: *Ἠδωνοί, Βασσαρίδες, Νεανίσκοι, Λυκοῦργος σατυρικός*, war die Sache wesentlich geändert, die Ammen des Dionysos mußten ganz ausscheiden, Lykurg wurde aus einer Tragödie ein Satyrspiel und die Edonen und Bassariden kamen an eine ganz andere Stelle zu stehn. Daß übrigens die Edonen und Lykurg wohl zu Einer Tetralogie gehört haben möchten, war lange vor Welcker bereits von Stanley vermuthet worden: nur dies allein erhielt jetzt seine historische Beglaubigung. War nun aber hiedurch die Sache der Trilogie überhaupt gefährdet? Welcker hatte Recht dies nicht zu befürchten; er ließ sich gar wenig irre machen, suchte vielmehr auch mit den so sehr veränderten und verschobenen Namen im Grunde noch ganz dieselbe alte Construction der Trilogie zu vereinigen. Dabei aber gesteht er zu, daß der anfangs von ihm zur Tragödie gemachte Lykurgus, den Fragmenten nach, die deutlichsten Spuren des Satyrspiels an sich trage, wie auch bereits Lobeck u. a. treffend bemerkt. Nach wie vor blieb Welcker dabei, daß das Vergehn und die Strafe des Lykurg, ähnlich wie die des Pentheus, den Inhalt der Trilogie ausmache, und soviel kann man ihm zugeben. Daß die Edonen sich in solcher Art dem Ganzen leicht anschließen, geht schon aus einer Stelle in der Antigone des Sophokles hervor (v. 955):

Ζεύχθη δ' ὀξύχολος παῖς ὁ Δρύαντος,
Ἠδωνῶν βασιλεὺς, κερτομίαις

ὀργαῖς, ἐκ Διονύσου
πετρώδει κατάφρακτος ἐν δεσμῷ,
οὕτω τὰς μανίας δεινὸν ἀποστάζει
ἀνθηρόν τε μένος· κεῖνος ἐπέγνω μανίαις
ψαύων τὸν θεὸν ἐν κερτομίαις γλώσσαις·
παύεσκε μὲν γὰρ ἐνθέους
γυναῖκας εὔϊόν τε πῦρ,
φιλαύλους τ' ἠρέθιζε Μούσας.

Man vergleiche hiemit noch Apollodor (III, 5, 1.). Soviel ist nun wohl klar, daß alles dies was Sophokles kurz zusammendrängt, falls die Ansicht von der Trilogie bestehen soll, nicht in einem einzigen Stück, etwa den Edonen, kann erschöpft gewesen sein, denn sonst bleibt für die andern nichts übrig. Müller aber bringt neuerdings die sehr treffende Bemerkung, daß der Titel des dritten Stücks *Νεανίσκοι* viel zu unbestimmt sein würde, hätte er einen selbständigen Inhalt gehabt und nicht vielmehr nur einen Theil der Lykurgsfabel gebildet. Das einfachste wäre nun freilich anzunehmen, es sei jener Inhalt auf die drei Stücke vertheilt gewesen; so thut Welcker und ordnet danach an, daß, entsprechend den Xantrien der Pentheustrilogie, die eigentliche Strafe, und zwar ähnlich als sie Sophokles beschreibt, in das dritte Stück gefallen sei; für das erste war denn nicht viel Wählen, denn es mußte wohl das übermüthige Vergehen Lykurgs enthalten: aber das mittlere Stück, welche gesonderte Handlung diesem anweisen — das war die Schwierigkeit. Rasch entschlossen, wie der geistreiche Mann ist, theilt er diesem Stück zu, was Apollodor zwischen jenen beiden Handlungen noch in der Mitte erzählt: den Wahnsinn Lykurgs, in den Dionysos ihn, gleich dem Pentheus versetzt. Ich würde hieran meine Zweifel haben, wenn ich mich auch auf kein Zeugniß stützen könnte; in dieser Vertheilung nämlich wird durchaus die eigentliche trilogische Gliederung vermißt; denn dies wäre ja nur ein Theil der Strafe im zweiten Stück und ein anderer Theil der Strafe käme in dem letzten

Stück vor, da doch Euripides beides in seinen Bacchen nahe vereint. Und daß Lykurg seinen Sohn im Irrsinn als Weinstock beschneidet, war doch wohl nur Gegenstand der Erzählung, in der es allein eine wahre tragische Wirkung machen konnte, dagegen lehrt die Analogie des äschyleischen Pentheus, daß wir auch bei dem Wahnsinn, den Welcker in dieses Stück setzt, weniger eine Darstellung haben würden, als eine Personification, der Lyssa nämlich. Noch weniger konnte Lykurg, was Hygin erzählt, sich seinen eignen Fuß als Weinstock abschneiden, am wenigsten wohl im zweiten Stück und auf der Bühne. So schmilzt denn alles von Handlung zusammen und an Abgränzung gegen das letzte Stück fehlt es ganz. Nun aber giebt es ein altes Zeugniß, welches über den wahren Inhalt der äschyleischen Bassariden deutlichen Aufschluß ertheilt; Eratosthenes erzählt in den Katasterismen vom Orpheus, wie folgt: — ὅς (Ὀρφεύς) τὸν μὲν Διόνυσον οὐκ ἐτίμα, τὸν δὲ Ἥλιον μέγιστον τῶν θεῶν ἐνόμιζεν εἶναι, ὃν καὶ Ἀπόλλωνα προςηγόρευσεν· ἐπεγειρόμενός τε τῆς νυκτὸς κατὰ τὴν ἑωθινὴν ἐπὶ τὸ ὄρος τὸ καλούμενον Πάγγαιον προςέμενε τὰς ἐντολὰς, ἵνα ἴδῃ τὸν Ἥλιον πρῶτον. Ὅθεν ὁ Διόνυσος ὀργισθεὶς αὐτῷ ἔπεμψε τὰς Βασσαρίδας, ὥς φησιν Αἰσχύλος ὁ ποιητὴς, αἵτινες αὐτὸν διέσπασαν, καὶ τὰ μέλη διέῤῥιψαν χωρὶς ἕκαστον· αἱ δὲ Μοῦσαι συναγαγοῦσαι ἔθαψαν ἐπὶ τοῖς καλουμένοις Λειβήθροις. Es würde gegen alle Kritik sein nicht anzunehmen, daß uns hiemit, wenigstens zum großen Theil, der Inhalt der äschyleischen Bassariden erzählt wäre, und sicherlich kann gegen eine so ausdrückliche Ueberlieferung Welckers Zuflucht zu Bildwerken nicht aufkommen, welche ja überhaupt, zufolge des großen Unterschieds beider Künste, nur eine höchst mißliche Anwendung auf Poesie zulassen, und vollends alles Gewicht verlieren, wo es sich um die dramatische Disposition eines bestimmten Dichters handelt. Nun macht aber diese Angabe ganz augenscheinlich den Orpheus zum tragischen Hel-

den der Bassariden und Lykurg kam darin gar nicht vor: freilich ist dann auf einmal Welckers Construction völlig umgestoßen, der doch die Nichtbeachtung dieses sprechendsten Zeugnisses schwerlich verantworten kann. Ist aber solches der Stand der Sachen, dann wieder muß es fast noch mehr befremden, wie die Bestreiter der Trilogie sich so ganz ein Zeugniß haben entgehen lassen, welches am gründlichsten den fortlaufenden Zusammenhang zu widerlegen scheint, denn Orpheus, dessen Vergehen und Strafe ist hier doch etwas den Schicksalen des Lykurg ganz Frembartiges.

Allerdings wäre hiemit die Sache der Trilogie verloren, vorausgesetzt, daß kein anderer Faden als der einer einzigen fortlaufenden Fabel hindurchgehen dürfte; allein gerade an den Persern haben wir schon ein Beispiel des Gegentheils kennen gelernt. Es fragt sich also nur, ob auch hier unter den drei Stücken ein symbolischer Zusammenhang oder der irgend einer poetischen Bedeutsamkeit nachzuweisen sei; nun ist die Sache aber so bewandt, daß man auch mit solcher Frage zugleich die Antwort, und zwar die bejahende, gegeben hat. In allen drei Stücken ist erstlich der Schauplatz ganz derselbe, Thracien und der Berg Pangäon, was aber die Handlung selbst betrifft, so ist in der That eher zu fürchten, daß jene Geschichte des Orpheus der des Lykurg zu ähnlich als zu unähnlich sein werde, denn es scheint doch fast nur die Wiederholung sowohl desselben Vergehens gegen denselben Gott als auch derselben Strafe. Und doch kommt bei so großem Parallelismus noch ein sehr deutlicher und bedeutsamer Gegensatz heraus, in dem wir eben den wahren poetischen Vereinigungspunkt der Trilogie anzuerkennen haben. Lykurg schmäht zugleich den Bacchus und die Musen, Orpheus ganz im Gegentheil preist den Musengott und sein Vergehen gegen Dionysos besteht nur darin, daß er diesem nicht die größere oder doch gleiche Ehre geben will. Beide werden sie gestraft, aber mit dem sehr wichtigen Unterschiede, daß die Musen die

verstreuten Gebeine des Orpheus wieder auflesen und ihren Sänger beweinen, während nichts der Art dem Lykurg zu Theil wird, der nur unter Spott und Hohn der Satyrn und in eigenem Wahnsinn büßen muß. Diese unverkennbare Beziehung beider Stoffe auf einander schließt nun eine so einfache und große Poesie ein, daß nicht an Zufall, wohl aber an poetische Composition eines Dichters gedacht werden muß; und welchem Dichter wohl wäre gerade eine solche Auffassung mehr angemessen als Aeschylus? Welcker hat in den Nachträgen seine frühere Ansicht dahin geändert, daß er mit Recht anerkannte, die Stelle des Sophokles werde, nach seiner Anhänglichkeit an Aeschylus, wohl am nächsten den wahren Inhalt von dessen Lykurgie aussprechen; wenn es nun aber bei Sophokles vom Lykurg heißt: *φιλαύλους τ' ἠρέθιζε Μούσας*, so ist eben hiedurch ein solcher Gegensatz, als wir ihn gegen die Orpheusfabel der Bassariden annehmen, deutlich genug ausgesprochen und bezeugt. Welckern dagegen standen diese sophokleischen Worte bei seiner Construktion im Wege und er mußte sie eben so gezwungen als willkührlich bloß von dem Flötenspiel der Satyrn auslegen, welches Lykurg gestört; aber eine solche Erklärung des Wortes *Μούσας* als bloß rhetorische Umschreibung wird im Zusammenhang der Stelle neben *γυναῖκας ἐνθέους* vollends unzulässig; also daß auch hierin unsere Ansicht sich durch gerade Einfachheit als die richtige bewährte. Weicht ferner Sophokles in Angabe der Todesart Lykurgs von andern Berichten ab, so kann dennoch kein Zweifel sein, daß er hierin ganz dem Aeschylus treu blieb: Lykurg wurde nach ihm nicht gleich Pentheus oder Orpheus zerrissen, sondern in einem Felsen eingesperrt. Auch dieser Gegensatz gegen Orpheus ist wahrhaft tief und großartig gedacht und er schließt uns ohne Zweifel eine große Schönheit jener verlorenen Trilogie auf. Orpheus, der Sänger Apolls, hat den Dionysos beleidigt und muß deshalb eine tragische Strafe erfahren, Lykurg hat zugleich auch noch die Musen und Apoll geschmäht,

er hat alles verachtet, was den Menschen aus dem Gewöhnlichen heraus in's Höhere erhebt, seine Strafe ist minder tragisch, vielmehr als ein Unmündiger, mit dem man nur Bedauern haben kann, wird er verspottet und, gleich einem ungezogenen Kinde, eingesperrt. Diese Einsperrung nun bekam dadurch höchst wahrscheinlich noch eine neue Bezüglichkeit, daß Lykurg früher Gleiches an dem Zuge des Dionysos verübt. So erzählt Apollodor: *Βάκχαι δὲ ἐγένοντο αἰχμάλωτοι καὶ τὸ συνεπόμενον Σατύρων πλῆθος αὐτῷ. Αὖθις δὲ αἱ Βάκχαι ἐλύθησαν ἐξαίφνης*: nämlich durch die Kraft des Dionysos wurden sie gelöst. Ja ich zweifle kaum, daß Lykurg auch den Bacchus selbst einsperrte, der sich gutmüthig hingab, dann aber sogleich wieder frei erschien. So stellte Euripides in seinen Bacchen dar und schwerlich möchte dies seine Erfindung vom Pentheus sein, auf den er doch auch nur jenen ähnlichen Zug aus der Lykurgie des Aeschylus übertrug, ich meine, wie Pentheus den Bacchus mustert und weibisch schilt; denn gerade die entsprechenden Verse der Lykurgie hat uns Aristophanes in den Thesmophoriazusen erhalten. Ich schließe dies um so mehr, weil ein solches Vergehn gegen den Gott ungleich besser auf Lykurg als auf Pentheus paßt, so daß denn nun auch erst, wie sich ziemt, Strafe und Verbrechen gleichartig werden. Uebrigens ist auch das Einsperren dem Apollodor und anderen Mythographen namentlich aber dem Triclinius gar nicht fremd, nur wollte man jene andere wahrscheinlich erst vom Pentheus entnommene Variante damit verbinden und mußte also noch erst Mittelglieder ersinnen, die aber ungeschickt genug ausfielen. Es sei eine Unfruchtbarkeit entstanden, darauf ein Orakel gegeben worden, daß nur durch den Tod des Lykurg die Sühne stattfinden könne, darauf hätte das Volk den Lykurg auf dem Berg Pangäon gefesselt, Dionysos ihn aber später von Pferden zerreißen lassen. Abgesehen, daß Pferde gar nicht hieher gehören, denn dies ist die Strafe für Schmähung der Aphrodite, man denke an den Potnischen Glau-

kus und Hippolyt, so ist hier alle Poesie verdünnt und Aeschylus hat sicherlich nicht so gedichtet.

So viel von dem verschiedenen Inhalt der beiden Stoffe; ein anderes ist ihre Vertheilnng auf die drei Stücke. Da Eratosthenes uns den Inhalt der Bassariden angiebt, diese aber nach dem Scholion das mittlere Stück sind, so wäre ja die Geschichte von Lykurg, welche theils in den nach dem Chor so genannten *Νεανίσκοι* vorkam, in der Mitte unterbrochen gewesen, und dies wäre nun gewiß nicht der kleinste Uebelstand, vielmehr eine Abweichung von Allem was man sich jemals von der Trilogie vorgestellt. Und noch größer wird solcher Uebelstand, sobald man bedenkt, daß sonst immer das Hauptstück die Mitte einnimmt, wo wir nun hier sogar eine Tragödie ganz fremden Inhalts haben würden.

Wir dürfen unbesorgt sein; auch diese Schwierigkeit verschwindet leicht und offenbart uns vielmehr unerwartete ausnehmende Schönheiten. Im ersten Stück, den Edonen, so wird man die Sache anzusehn haben, beging Lykurg sein Verbrechen, er schalt wahrscheinlich eben hier den Dionysos mit jenen Worten, die uns Aristophanes in den Thesmophoriazusen (v. 136 bis 144) vielleicht unverändert mittheilt, als einen Weichling und weibischen Gott, dieser gab sich, von den Zuschauern wohlerkannt, gutwillig zu allem her, gewiß ähnlich als in den Bacchen des Euripides, und das Stück schloß wahrscheinlich damit, daß Lykurg den Bacchus wirklich eingesperrt. Im zweiten Stück trat nun ein ganz neuer Gegenstand ein, nichts von Lykurg sondern Orpheus und dessen Verherrlichung Apolls und der Musen; das Stück scheint mit Aufgang der Sonne, wie so oft, begonnen zu haben, Orpheus saß auf dem Gipfel des Bergs Pangäon, sang zu seinem Gott und wollte ihn zuerst sehn. Der Chor bestand aus Bassariden, d. i. thrazischen Mänaden, Bacchus erschien unzweifelhaft selbst, empfindlich über die von Orpheus erfahrene Zurücksetzung; er ordnete die Strafe an, gewiß zeigte sich die

Wuth, wozu der Gott seine begeisterten Weiber bewegt, schon auf der Bühne; der Tod, die Zerreißung des Körpers und die Verstreuung der Glieder, wurde in einem schildernden Bericht gegeben nnd die Bestattung durch die Musen erfolgte zuletzt wieder auf der Bühne. Sie beweinten ihn zum Schluß; Eine führte statt aller das Wort, oder man müßte denn annehmen, der Chor dieses Stücks habe statt der Bassariden zuletzt aus diesen Musen bestanden, ähnlich als in den Eumeniden zuletzt noch der Chor der Geleiterinnen. Vielleicht auch war diese ganze Handlung der Musen eine bloße Pantomime, und das Schweigen, das Aeschylus liebt, könnte hier von besonders innerlicher Bedeutung sein.

So war denn nun ein viel geringeres Verbrechen gestraft, während Lykurgs ungleich größere Sünde noch unvergolten blieb. Die Nothwendigkeit einer solchen gerechten Strafe für ihn mußte durch diesen parallelen Fall erst recht grell hervortreten und eben dies war wohlberechnet, diese Dringlichkeit nämlich war das feste Band, womit Aeschylus die einzelnen Stücke der Trilogie zu verbinden pflegt. Die Strafe schlug um so mächtiger ein, je länger sie ausblieb und je mehr sie gefordert wurde: gerade auf dies lange Anhalten einer bangen Schwüle versteht sich Aeschylus, man denke nur an Agamemnon. Wenn Lykurg nicht vielleicht schon in den Edonen sich gegen die Musen vergangen, so that er es, und zwar wahrscheinlicher, zu Anfange des dritten Stücks, er setzte also seine Verbrechen noch fort, in frappantem Contrast gegen das dazwischen getretene Drama: und nunmehr, nun endlich ergriff ihn jene Strafe, welche wir schon charakterisirten.

Keine Musen bestatteten ihn, nicht das sanft Elegische, nicht jene rührende und zugleich erhebende Anerkennung durch die Thränen der Musen folgte seinem Tod, auch war sein Leiden nicht in dem Sinne ernst als beim Orpheus, sondern es mochte neben dem Hochtragischen seines Wahnsinns der Ton durch den Spott der Satyrn hier schon allmählig ins Heitere einlenken, um

ihn dann in dem folgenden Satyrspiel, das vorzugsweise Lykurg hieß, nochmals dem fröhlichern Gelächter preiszugeben, wie er es verdiente.

Niemand kann nun hierin die Großartigkeit und tiefe Bedeutsamkeit einer äschyleischen Conception verkennen; mehr als irgend eine andere sprach sie das innerste Verhältniß der heiligen Feierlichkeit aus, die ungetrennt zweien Göttern galt, dem Gott der üppigen Jugendfülle und des Lebensgenusses und anderseits dem Gott des Lichts und der Gesänge. Aber Bacchus stand nun einmal als Hauptgott dieser Spiele obenan, und wir hätten in dem Inhalt der Trilogie recht sehr eine Schöpfung des ernst religiösen Aeschylus, der noch ganz den Sinn des Solon theilte, als er dem Thespis das *οὐδὲν πρὸς Διόνυσον* untersagte. Der Dichter sprach hier recht eigentlich seine Gesinnung aus, in welchem Verhältniß die Poesie als Kunst zu dem heiligen Fest stehen solle; und wie bescheiden er diese unterordnete, so gab er doch zugleich die schönste, würdigste, wirksamste und poetischste Feier seiner Kunst im Verhältniß zu der profanen, alltäglichen, gottlosen Gesinnung. Dies in der That war die einzige Art, wie der Dichter den Dichter selbst auf die Bühne bringen konnte, es war die einzige Art wie er wahrhaft darstellend und objectiv für ihn Antheil erwecken und sich selbst ganz aus dem Spiel ziehen konnte, nämlich daß er ihn fehlen, leiden und dann beweint werden ließ. Wie anders die Neuern, welche nicht müde werden konnten, in allem Ernst schwärmende Poeten, als verklärte Wesen, die nur von der profanen Welt verkannt werden, auf die Bühne zu bringen.

Und hier ist es nöthig an die Pentheustrilogie zurück zu erinnern, mit der ja der Inhalt der vorliegenden so große Verwandtschaft zu haben scheint, als ob doch fast nur die Namen [illegible]urg und Pentheus vertauscht wären. Pentheus, den schon [illegible]pis dichtete, war noch eigentlicher der Hauptgegenstand der [illegible]ysischen Feier, ich zweifle nicht, daß Aeschylus ihn früher be[illegible]beitete, als die Lykurgie: um so mehr war nun Grund bei der spätern Behandlung dieser so höchst ähnlichen Fabel zu einem künstlichen Mittel der Variation seine Zuflucht zu nehmen. Ae-

schylus, der immer zum Höhern und Energischeren strebte, fand in dem Stoff des Lykurg selbst nichts, womit er seinen Pentheus hätte überbieten können: er flocht also zwei verwandte Mythen zusammen, erwarb sich dadurch eine neue künstlerische Symmetrie der innern Gestaltung und durch die Verdoppelung desselben Gegenstandes, in welchem sich zweimal die göttliche Rache an ihren Verächtern ausspricht, die mächtige Wirkung des noch vollern Anschlags. Durch den feinen Kunstgriff der lange aufgesparten Rache, welche den Sünder erst spät aber sicher zielend trifft, während unterdessen einer geringern Schuld ihr Lohn auf dem Fuß folgte, hiemit erwarb er sich ferner die illusorische, hochpoetisch gefaßte Darstellung eines richtenden Schicksals, und über dies alles noch jene sinnvolle Bedeutsamkeit über das Verhältniß, in dem der göttliche Musendienst selbst sich dem mächtigen Gott unterordnen müsse, der wahrlich auf keine Weise höher gefeiert werden konnte. So war die Lykurgie des Aeschylus eine Steigerung seines Pentheus; ohne dies würde sie eine bloße schwächere Wiederholung gewesen sein, Aschylus würde sich selbst nachgeahmt haben, statt daß er jetzt auf eine frühere ähnliche Leistung gestützt, sich höher emporschwang: nicht ohne Fingerzeig für den Hauptinhalt dieses Buchs.

Also ebenso als äußere Gründe gebieten, den Orpheus in die Lykurgie aufzunehmen, so wird dies durch innere poetische Gründe erst recht zum unzweifelhaften bekräftigt; es ist aber nicht nur eine Trilogie mehr, deren Inhalt hiemit sicher gestellt worden, sondern es ist gerade diejenige Trilogie, welche außer dem hohen Werth, den sie gehabt haben muß, auch von ganz besonderer Bedeutsamkeit sowohl für Aeschylus als auch für die tragische Kunst der Griechen überhaupt bleibt. Sie giebt uns ein Beispiel von einer Organisation, welche vielleicht eine ganze Gattung äschyleischer Compositionen repräsentirt; ähnliches hatten wir im Prometheus, wo in Prometheus und Chiron auch zwei parallele Fälle gegenüber gestellt sind, welche nachher wunderbar coincidiren. Hesiod weiß noch nichts vom

Chiron, und Aeschylus erst scheint beide Mythen sinnreich zusammengestellt zu haben; eben hierin bestand seine poetische Composition und Erfindung, dies war ihm eigenthümlich; die Mythographen aber erzählen die Fabel sowohl des Prometheus als Chiron besonders. Aehnlich nun, wie Aeschylus im Lykurg und Prometheus, so machte es auch Shakspear mit seinem Lear, denn in dem Stück, welches er vorfand, kam Gloster noch nicht vor, sondern nur er flocht erst diese parallele Fabel mit hinein, wodurch denn das Ganze nicht bloß reicher, sondern auch in sich bedeutsamer und beziehungsvoller wurde. Endlich nun, und das hat noch besondern Werth, besitzen wir jetzt in der Lykurgie eine Art von Composition, welche uns die der Perser bestättigt, die doch auch nur durch das Band poetischer Bedeutsamkeit zusammenhängen.

Aber noch neue Analogieen bieten sich reichlich dar. Zunächst mit Pindar, in dessen lyrischen Compositionen der Organismus und das Entstehungsgesetz eben auch nur ganz augenscheinlich auf ähnlichem Parallelismus beruht des zu feiernden Helden mit irgend einem mythischen Fall. Auch die Dreitheiligkeit, die überdies schon in Strophe, Antistrophe und Epodos ist, kommt dann noch mehr dadurch heraus, daß der Dichter von seinem Helden anhebt, das Mythische gegenüberstellt und dann zusammenfassend auf jenen zurückkehrt. Daß der Bau der alcäischen Strophe, der bisher noch von allen Metrikern durchaus verkannt worden, auch nur ganz entsprechend auf der Durchflechtung zweier Strophen von entgegengesetzter Bewegung beruht, behalte ich mir an einen andern Ort zu zeigen vor. Ferner sind nun Analogieen ähnlicher Composition in bildender Kunst hier kaum abzuwehren; nicht bloß Parallelismus der Stellungen und Figuren kommt vor, sondern auch den abgebildeten Geschichten. Sogar an die Architektur, deren Giebelfelder u. s. w. könnte man denken. Fruchtbarer scheint ein Rückblick auf Aeschylus selbst, und zwar auf dessen Orestie, denn obwohl diese

einen fortlaufenden mythischen Zusammenhang enthält und obwohl das Erscheinen der Eumeniden und deren Besänftigung von der Fabel untrennbar sein möchte, so scheint doch auch hier eine solche poetische Synthesis, und zwar des Mythus mit Lokalität und Gegenwart obzuwalten. Denn den Aeropag zog wohl erst Aeschylus heran, wohl er erst brachte die zu Athen als hehre Göttinnen verehrten Eumeniden und Pallas als Entscheiderinn hinein, er erst wandte mit jener synthetischen Kunst diesen mythischen Stoff zur Verherrlichung Athens, und der Bund mit den Eumeniden, welchen hier Pallas stiftet zum Wohl ihrer Stadt, geht gewiß über den vorgefundenen mythischen Bestand hinaus, so wie anderseits jene Hindeutungen auf Vaterländisches nicht mehr innerhalb der Grenzen gelegentlicher Anspielung bleiben, sondern eine mit künstlerischer Absicht herbeigeführte Wendung des ganzen Stoffs heißen müssen. Und gerade in solchen Wendungen und Verknüpfungen, hier athenischer Institute, athenischer Gottheiten, athenischer Interessen mit dem ganz Griechenland gemeinsamen Mythus, hat man die eigenthümliche Compoposition und Kunst des Aeschylus, hierin seinen eigenthümlichen Reichthum zu suchen. Auf der einen Seite mögen endlich auch die Danaiden dieser Composition nicht ganz unähnlich gewesen sein, zumal da vielleicht darin eine Hindeutung auf das Bündniß Athens mit Argos war, denn gerade um Ol. 79—80 möchte dies Stück gedichtet sein, und weil darin gleich den Eumeniden eine Mahnung zur Einigkeit der Griechen unter sich und zum erneuerten Kampf gegen die Barbaren lag; auf der andern Seite aber erwächst auch hier wieder eine neue Analogie für die Welckersche Construction der Perser, so wie aller der angegebenen Verbindungen. Woher sich nun weiter diese Eigenthümlichkeit des Aeschylus herleitet, wird selbst noch in einem spätern Abschnitt gezeigt werden können; aber man braucht nur einmal diese Neigung zu reichen Verpflechtungen zu kennen, worauf es die Kunst des Aeschylus wesentlich absieht, um auch sogleich zu fühlen, daß

schon deswegen der Gefesselte Prometheus, die Sieben oder die Perser als einzelne Stücke viel zu arm, viel zu abgerissen, zusammenhangslos, ja viel zu klein und eintönig sein würden. Es giebt in den bildenden Künsten ein natürliches Stadium, wo man eine große Fülle von Geschichten und Figuren, viel symbolische Hindeutungen, wo man das Prachtvolle der Stoffe und der Farben, die colores floridi, und wo man das Kolossale der Dimensionen liebt: gerade diesem Stadium nun, wie das noch näher entwickelt werden soll, entspricht Aeschylus: wie viel anders aber ist das was man aus ihm macht. Leugnet man die Trilogie ab, dann hat Jakobs freilich Recht, die Perser mehr eine Cantate als ein Drama zu nennen, nicht viel besser kann man alsdann von den Sieben urtheilen, vom Prometheus und gar von den Schutzflehenden. Ueber alles dies nun werden wir hauptsächlich durch die Lykurgie eines bessern belehrt: wir haben demnach für ein besonderes Glück zu achten, daß gerade für diese Tetralogie mehr als für irgend eine andere, von der kein Stück übrig geblieben, doch noch leitende Notizen auf uns gekommen sind, denn hier steht sowohl die Zusammengehörigkeit der Stücke und deren Ordnung, als auch deren Inhalt durch alte Zeugnisse fest: wie sich beides in keinem andern Fall mehr vereinigt.

Werfen wir nun einen Rückblick auf Welcker, so giebt dieser specielle Fall der Lykurgie eine Kritik seines ganzen Buches und seiner sonst so rühmlichen Bestrebungen. Hauptsächlich nach Apollodor, welcher die Fabel von Lykurg am zusammenhängendsten erzählt, hatte er mögliche Tragödien heraus gesucht und auf die überlieferten Namen äschyleischer Stücke angepaßt, der Voraussetzung folgend, daß Aeschylus das Ganze eines Mythus eben so zu umfassen strebe als der Mythograph, wo nicht vielmehr letzterer geradezu nur jenen ausgezogen. Allein die Mythographen suchen überhaupt alles aus verschiedenen Quellen aufzubringen, was nur den Mythus, über den sie gerade schreiben, berührt, ja sie vereinigen oft Varianten, die sich ihrer

nach ausschließen. Ein solches Bedenken konnte an sich
ıas Welckersche Verfahren erhoben werden: hier zeigte sich
s Vorgreifliche seines Resultats durch das ans Licht gezogene
n. Uud kann es anders als mißlich sein, bei der dop-
Ungewißheit der Zusammengehörigkeit der Stücke und ih-
)alts, Trilogieen construiren zu wollen? viel zu allgemein
: an sich die Verwandtschaft der Fabelstoffe, als daß sich
auch nur mit einiger Wahrscheinlichkeit die Disposition
ıyleischen Kunstganzen herstellen ließe, zumal bei sehr aus-
en vielgliedrigen Fabeln, welche nicht einmal in eine ein-
ilogie befaßt werden können. Sollte jene Trilogie, die
Thebais nennt, allen hiehergehörigen Stoff einschließen
ie hiehergehörigen überlieferten Namen von Stücken ver-
, so müßte sie nicht bloß die Nemeen, die Sieben, die
en und die Epigonen enthalten, sondern wie Hermann
ichem Recht fordert, auch noch obendrein den Oedipus
:sem voraus den Laios. Dasselbe gilt von der weitschich-
ltridenfabel, deren Umfang über die Grenzen mehr als
Trilogie hinausreicht, und überdies wird weiterhin er-
daß Aeschylus nicht bloß innerhalb der einzelnen Stücke
:rilogie dem Zusammenhang der Mythen folgte, sondern
auch an diesem Faden eine Trilogie der andern anfügte;
hiedene Trilogieen hängen, gleich wie die Mythen selbst,
:rschiedenen Richtungen hin mit einander zusammen. Dies
ıan nun nicht zugeben, wie man doch zugeben muß, ohne
ı die Willkühr einzusehn, welche einzig noch übrig bleibt,
ch dem bloßen Zusammenhang der Fabeln, zumal wie sie
Mythographen, alles durch einander werfend, erzählen
ilogieen nicht bloß abzugrenzen, sondern auch jede in ihrer
Gliederung aufzubauen.

nd so können die Mythographen, selbst angenommen, daß
zugsweise die äschyleischen Stücke auszogen, uns auch wie
inge verschweigen, welche sehr wesentlich zu einer Trilogie

gehörten. Gerade ein solches Beispiel haben wir hier, denn weder Apollodor, noch irgend ein anderer erzählt uns beim Lykurg etwas vom Orpheus, wie sollten sie auch? und doch halte ich es nicht mehr für zweifelhaft, daß dieser in der Lykurgie vorkam. Apollodor erzählt dagegen soviel er nur vom Lykurg zu erzählen weiß: allein folgt daraus, daß alles dies bei Aeschylus vorkommen mußte? Er erzählt sogar die Strafe des Lykurg anders, als sie Aeschylus darstellte; er blieb bei der gewöhnlichen Fabel, denn für ihn fiel auch der Grund weg, der nur den Aeschylus zu einer Variation bewegen konnte. Wir haben ferner in der Lykurgie einen kaum leugbaren Fall, daß es auch noch andere und zwar kunstreichere Verbindungsmittel der Trilogie gab, als den bloßen fortlaufenden Zusammenhang einer Fabel; in demselben Maaß nun aber, als hiedurch der künstlerische Tiefsinn des Aeschylus gewinnt, wird auf dieser Seite das Unternehmen, die verlorenen Trilogieen zusammenzusuchen, nun vollends unmöglich, denn vorausgesetzt, daß noch andere Trilogieen durch ein solches Band einer besondern poetischen Bedeutsamkeit verbunden waren, so giebt es kein Mittel, dasselbe zu entdecken. Auch für die Perser, welche sich in ähnlichem Fall befinden, hätte Welckern wohl schwerlich gelingen können, jenen rein poetischen Zusammenhang der Stücke zu finden, der sich doch weder aus Geschichte noch Fabel entwickeln ließ, und für immer verloren bliebe, wenn nicht glücklichster Weise noch die Namen der zusammen aufgeführten Stücke überliefert wären. Nun sind aber außer den Persern und außer der ganz erhaltenen Orestie uns nur noch bei der Lykurgie die Stücke der Tetralogie durch ein Zeugniß gegeben: wie groß also für alle übrigen Fälle die Unsicherheit! Aber auch zu Welckers Gunsten hievon ganz abgesehn: was leistete sein Buch, wenn es alle Stücke des Aeschylus trilogisch zu construiren suchte? Da sich hier nichts beweisen ließ, so machte der Gelehrte nur das wirklich Erweisliche unsicher, indem er die Grenzen desselben und

des bloß Conjecturalen nicht aus einander hielt, sondern noch eigentlich verwirrte. Die natürliche Folge war, daß man jetzt die Trilogie überhaupt anzugreifen und Dinge in Zweifel zu ziehn suchte, die schon vor Welcker so gut als anerkannt waren, z. B. die Prometheustrilogie. In der That, so dankenswerth es ist, bei der großen Wichtigkeit dieser Dinge auf indirektem Wege auch nur die Grenzen des Wahrscheinlichen weiter auszudehnen, als völlig sichere direkte Notiz reicht, so hört man doch auf, sich im Interesse der Wissenschaft zu bemühn, sobald man ohne irgend einen Leitstern die Bestimmtheit durch bloße Muthmaßung erwerben will, der immer mit gleichem Recht die entgegengesetzte gegenübertreten kann. Wer künstlerisches Gefühl besitzt, welches wir niemanden weniger abstreiten als Welckern, der wendet es in solchen Phantasieen zum schlimmsten an, weil es nur die ehrenfesten Wortgelehrten in den Vortheil setzt, sich das Kriterium eines solchen innern Verständnisses bei diesen Dingen überhaupt zu verbitten, was wir uns doch am wenigsten weder von Gegnern dürfen bestreiten, noch von allzu eifrigen Helfern dürfen verdächtigen lassen.

Alles zusammengefaßt: wie steht denn nun die Sache der Trilogie? Wir müssen sagen, daß sie von allem bezeugt wird, was überhaupt zeugen kann. Und zwar sind es nicht bloß vier Stücke, die Aeschylus zugleich aufgeführt, sondern es sind immer drei auf einander bezügliche Tragödien mit dem Satyrspiel. Dies Satyrspiel selbst, so scheint es konnte nicht nur auch durch innere Bezüglichkeit mit den Tragödien verflochten werden, sondern da die drei Beispiele, welche darauf hindeuten, ich meine die Satyrspiele der Perser, der Orestie und der Lykurgie überhaupt die einzigen sind von deren Zugehörigkeit zu einer bestimmten Trilogie wir etwas wissen, so wird dieser Zusammenhang äschyleischer Satyrspiele mit den drei Tragödieen im allgemeinen wahrscheinlicher, wie es denn auch nur dem synthetischen und symbolischen Charakter dieses Dichters entsprechen würde. Auf der andern

er Behauptung des Aristarch und Apollonius
Satyrspiel auch fehlte, selbst wenn sie bei der
nrecht gehabt haben. Der Zusammenhang un-
ragödieen aber ist ein doppelter: er ist entweder
fenden Fabel, wie in der Orestie, im Prometheus
in den [illegible] und in den Danaiden, oder er ist ein symbolischer,
mehr auf poetischer Bedeutsamkeit beruhender, wie in den Persern
und wie in der Lykurgie. Dies achte ich nun für einen besondern Zuwachs an Begründung den hiemit die Trilogie erhalten hat, daß, wie noch bei Welcker, die Perser nicht mehr als isolirtes Beispiel einer bloß symbolischen Verbindung dastehn, sondern daß diese bestättigt wird durch das Analogon der Lykurgie, ja daß sich von hier aus vielmehr überhaupt der Charakter äschyleischer Compositionen als ein ganz neuer und ganz anderer darstellt.

Außer solchem qualitativen Unterschiede gab es nun aber auch noch einen mehr quantitativen unter den äschyleischen Trilogieen, was uns namentlich die Perser an die Hand geben. Die Orestie ist eine der spätern Trilogieen des Aeschylus, denn sie ist von Ol. 80, 2; wenn diese nun drei Tragödieen ziemlich von dem Umfange sophokleischer enthält, so ist daraus noch nicht zu folgern, daß alle übrigen Trilogieen den gleichen Zuschnitt gehabt haben müßten, im Gegentheil deuten die Perser von Ol. 76, 4 ein ganz anderes an, daß nämlich nur das mittlere Stück jenen vollen Umfang hatte, wogegen sich das erste und letzte wahrscheinlich mehr nur als Introduction und Schluß verhielten. Dies erhält noch mehr Gewicht durch die Betrachtnng, daß außer der Orestie und den Hiketiden alle erhaltenen Stücke offenbare Mittelstücke sind, die als solche die Hauptstücke waren und sich länger erhielten, als die untergeordneteren Seitenstücke, also daß ihnen ganz dasselbe begnegnet wäre, als nicht selten den dreitäfligen Altarbildern christlicher Kunst: die Seitentafeln kamen abhanden und gingen unter, das größere Mittelbild blieb. Die spätere Orestie, um es schon hier zu sagen, enthält mehr

sophokleischen Zuschnitt der einzelnen Stücke, und wenn der Nachricht zu trauen ist, daß ihr das Satyrspiel mangelte, so konnte dies möglicherweise eben zum Theil durch den größern Umfang verdrängt worden sein. Auch die Schutzflehenden gehören einer spätern Olympiade an, mindestens der sicilischen Zeit: das Stück hat schon einen weitern Umfang ist aber noch weit weniger eine selbständige Tragödie zu nennen, als Agamemnon.

Hiemit ist nun schon in den hauptsächlichsten Punkten jene Verwirrung in Ordnung umgekehrt und der Entwickelungsgang hergestellt. Die zusammenhängende Trilogie ist hienach, wie sich gebührt, älter als die unzusammenhängende, wir sagen in letzterm Fall lieber Tetralogie; wenn Zeugnisse gelten, so kannte Aeschylus nur jene, damit ist aber nicht gesagt, daß er nicht zu Anfange seiner Laufbahn, gleich Thespis, sollte einzelne Stücke gegeben haben, vielmehr wenn die Trilogie nur seine Neuerung ist, so mochte er schwerlich sogleich damit aufgetreten sein. Ein anderes ist, ob Aeschylus auch wieder späterhin der Neuerung des Sophokles gefolgt sei, nämlich ein einzelnes, aber desto kunstreicher gegliedertes und volleres Stück zu geben: Zeugnisse sprechen hierüber nicht, und an sich wäre es fast unwahrscheinlich, zumal da die Schüler des Aeschylus z. B. Philokles mit seiner Pandionis, bei der Trilogie blieben und anderseits auch die sophokleischen Tragiker bald genöthigt wurden, je drei ihrer einzelnen Stücke zusammen zu fügen, woraus denn später die unzusammenhängende Tetralogie entstand, z. B. des Euripides wie uns im Argument der Medea bezeugt wird, oder seines Sohns, der nach dem Tode des Vaters dessen Stücke: Iphigenia in Aulis, Alkmäon, Bacchen aufführte, oder des Xenokles, der um die 91ste Olympiade die unzusammenhängende Tetralogie Oedipus, Lycaon, Bacchen und Athamas gab. Wenn nun Hermann aber diese Beispiele in ganz gleiche Kategeorie mit der äschyleischen Tetralogie Phineus, Perser, Glaukus und Prometheus stellt, oder

Seite wird aus der Behauptung des Aristarch und Apollonius möglich, daß das Satyrspiel auch fehlte, selbst wenn sie bei der Orestie sollten Unrecht gehabt haben. Der Zusammenhang unter den drei Tragödieen aber ist ein doppelter: er ist entweder der der fortlaufenden Fabel, wie in der Orestie, im Prometheus in den Sieben und in den Danaiden, oder er ist ein symbolischer, mehr auf poetischer Bedeutsamkeit beruhender, wie in den Persern und wie in der Lykurgie. Dies achte ich nun für einen besondern Zuwachs an Begründung den hiemit die Trilogie erhalten hat, daß, wie noch bei Welcker, die Perser nicht mehr als isolirtes Beispiel einer bloß symbolischen Verbindung dastehn, sondern daß diese bestättigt wird durch das Analogon der Lykurgie, ja daß sich von hier aus vielmehr überhaupt der Charakter äschyleischer Compositionen als ein ganz neuer und ganz anderer darstellt.

Außer solchem qualitativen Unterschiede gab es nun aber auch noch einen mehr quantitativen unter den äschyleischen Trilogieen, was uns namentlich die Perser an die Hand geben. Die Orestie ist eine der spätern Trilogieen des Aeschylus, denn sie ist von Ol. 80, 2; wenn diese nun drei Tragödieen ziemlich von dem Umfange sophokleischer enthält, so ist daraus noch nicht zu folgern, daß alle übrigen Trilogieen den gleichen Zuschnitt gehabt haben müßten, im Gegentheil deuten die Perser von Ol. 76, 4 ein ganz anderes an, daß nämlich nur das mittlere Stück jenen vollen Umfang hatte, wogegen sich das erste und letzte wahrscheinlich mehr nur als Introduction und Schluß verhielten. Dies erhält noch mehr Gewicht durch die Betrachtnng, daß außer der Orestie und den Hiketiden alle erhaltenen Stücke offenbare Mittelstücke sind, die als solche die Hauptstücke waren und sich länger erhielten, als die untergeordneteren Seitenstücke, also daß ihnen ganz dasselbe begnegnet wäre, als nicht selten den dreitäfligen Altarbildern christlicher Kunst: die Seitentafeln kamen abhanden und gingen unter, das größere Mittelbild blieb. Die spätere Orestie, um es schon hier zu sagen, enthält mehr

phokleischen Zuschnitt der einzelnen Stücke, und wenn der Nach-
cht zu trauen ist, daß ihr das Satyrspiel mangelte, so konnte dies
öglicherweise eben zum Theil durch den größern Umfang ver-
ängt worden sein. Auch die Schutzflehenden gehören einer spä-
ren Olympiade an, mindestens der sicilischen Zeit: das Stück
t schon einen weitern Umfang ist aber noch weit weniger eine
bständige Tragödie zu nennen, als Agamemnon.

Hiemit ist nun schon in den hauptsächlichsten Punkten jene
erwirrung in Ordnung umgekehrt und der Entwickelungsgang
rgestellt. Die zusammenhängende Trilogie ist hienach, wie sich
bührt, älter als die unzusammenhängende, wir sagen in letzterm
ll lieber Tetralogie; wenn Zeugnisse gelten, so kannte Aeschylus
r jene, damit ist aber nicht gesagt, daß er nicht zu Anfange
ner Laufbahn, gleich Thespis, sollte einzelne Stücke gegeben
ben, vielmehr wenn die Trilogie nur seine Neuerung ist, so
öchte er schwerlich sogleich damit aufgetreten sein. Ein anderes
, ob Aeschylus auch wieder späterhin der Neuerung des So-
okles gefolgt sei, nämlich ein einzelnes, aber desto kunstreicher
gliedertes und volleres Stück zu geben: Zeugnisse sprechen hier-
er nicht, und an sich wäre es fast unwahrscheinlich, zumal da
Schüler des Aeschylus z. B. Philokles mit seiner Pandionis,
der Trilogie blieben und anderseits auch die sophokleischen
agiker bald genöthigt wurden, je drei ihrer einzelnen Stücke
ammen zu fügen, woraus denn später die unzusammenhängen-
Tetralogie entstand, z. B. des Euripides wie uns im Argu-
nt der Medea bezeugt wird, oder seines Sohns, der nach
n Tode des Vaters dessen Stücke: Iphigenia in Aulis, Alk-
on, Bacchen aufführte, oder des Xenokles, der um die 91ste
ympiade die unzusammenhängende Tetralogie Oedipus, Lycaon,
cchen und Athamas gab. Wenn nun Hermann aber diese
ispiele in ganz gleiche Kategeorie mit der äschyleischen Tetra-
ie Phineus, Perser, Glaukus und Prometheus stellt, oder

auch neben die Stücke der Lykurgie; so heißt das nicht bloß weit auseinanderstehende Zeiten vermischen, hier Ol. 76 mit Ol. 91 und Ol. 93, sondern es heißt, unempfänglich sein für die Frage nach organischem Entwickelungsgang, der denn doch in allen solchen Dingen das Letzte und Oberste ist, sowohl als Resultat der Untersuchung, wie auch als leitendes Kriterium derselben.

Zugleich aber zeigte sich, daß die Frage, ob die zusammenhängende oder unzusammenhängende Tetralogie dem Aeschylus gehöre, sich nicht schlechthin mit Ja oder Nein beantworten ließ, denn wir haben in den Trilogieen von verschiedenen Fabelstoffen und einer bloß poetischen Verknüpfung eine ganz neue Gattung kennen gelernt, auf welche nicht gerechnet war, die aber weil sie zwischen der zusammenhängenden und unzusammenhängenden in der Mitte steht, jenen Streit ausgleichen, und nun vielleicht auch die historische Entwickelung der einen aus der andern vermitteln kann. Aber erst jetzt, nachdem wir so hart Entgegenstehendes weggeräumt, wird es möglich sein noch weiter erweislich diesen Entwickelungsgang zu verfolgen, den die tragische Kunst durchmachen mußte, um von ihrem ersten Beginn bis zur Kunsthöhe des Aeschylus emporzusteigen.

III.

vickelung der Tragödie von ihren An-ıngen bis zur ausgebildeten Kunst-form des Aeschylus.

τραγῳδίας ευρεταὶ μὲν Σικυώνιοι, τελεσιουργοὶ δὲ Ἀττικοί.

Themist.

Ursprung dramatischer oder besser gesagt, mimischer Spiele
)inauf bis in mythische Zeit. Wie sich Spuren nachwei-
sen, so hat das Drama in Griechenland keinen andern
ngspunkt als auch bei andern Völkern, die von vorne an-
mußten, mit dem einzigen Unterschiede, daß es bei
nicht zu einer gleich vollständigen organischen Ent-
ngsreihe gekommen. Wir haben nämlich diesen ersten
ngspunkt in der Mummerei und Verkleidung zu suchen,
ıur in bestimmte Stände und Personen, nicht nur der
:r in Frauen, sondern weiter aufwärts zu noch grellerer
wohl sogar der Menschen in Thiere. So erfahren
)n den Festspielen und Belustigungen der alten Lithauer,
chweden, ja der Bewohner des Himalajagebirges, und
unähnlich sind die ältesten Anfänge darstellender Kunst
ömischem und griechischem Boden. Von hier bis zu

Sophokles — wahrlich eine ganze Entwickelung des menschlichen Geschlechts liegt dazwischen.

Nach mancheh Aeußerungen neuerer Aesthetiker zu schließen hat es fast das Ansehn, als ob geglaubt würde, die Tragödie habe sich erst auf ihrer Höhe mit dem Chor umgeben, und diesen zu sich herangebildet. Etwas der Art gilt in gewissem Sinn für die Komödie, denn Aristoteles (Poet. cap. V. 3) sagt: *καὶ γὰρ χορὸν κωμῳδῶν ὀψέ ποτε ὁ ἄρχων ἔδωκεν, ἀλλ' ἐϑελονταὶ ἦσαν.* Von der Tragödie nun gilt das Gegentheil, denn der Chor war lange vor ihr da und sie ist aus diesem erst allmälig hervorgegangen und zwar durch Einschränkung desselben, sowohl der Rolle als der Zahl nach. Die bloße Aufstellung von Chören ist nun freilich etwas allzu natürliches, als daß sie sich nicht bis ins höchste Alterthum verlieren sollte; sobald sichs dagegen um die nähern Anfänge von Drama und Tragödie handelt, so bekommen wir es sogleich wieder mit jener Rivalität griechischer Stämme und Städte zu thun, die hier um so weniger ausbleiben durfte, als es sich um ein später so umfangreiches und glänzendes Institut handelt. Die Ansprüche auf die Ehre der Erfindung werden gemacht von Athen, Korinth, Phlius, Sicyon, endlich noch, wie Boeckh (Staatshh. d. Ath. II. 363.) beibringt, von Aegina und Epidaurus. Die Attiker führen für sich den Ikarios und Arion als früheste Erfinder und Gestalter dramatischer Spiele an: aber alle Ansprüche genau abzuwägen würde zu weit führen und hat bei der großen Unbestimmtheit dieser ersten Keime nicht einmal kunstgeschichtliches Interesse. Am Ende wird man doch dem Themistius (Or. XXVII, 337. B.) dahin Recht geben, daß das älteste Vorkommen allerdings dem Peloponnes und zwar Sicyon gehört, desto unbestrittener dagegen die Ausbildung zur Kunst allein Attika und zwar Athen. Hiemit ist die ausführlichere Nachricht des Herodot (v. 67) vollkommen einverstanden, denn nach ihm soll in sehr früher Zeit Epigenes zu Sicyon tragische Chöre aufgestellt haben. So viel wir sonst

von dem Ursprunge der Tragödie wissen, so erscheint sie überall sogleich im Zusammenhange mit bacchischer Feier und in solcher Rücksicht ist es hier besonders merkwürdig, daß Herodot berichtet, der Gegenstand jener ältesten Aufführungen sei die Leidensgeschichte des Königs Adrastus gewesen, die Spiele hätten noch nicht der Feier des Dionysos gedient, welchen vielmehr der dorische Klisthenes erst untergeschoben; aber Adrastos scheint doch ein der Dionysossage verwandter Heros zu sein. Was nun den Epigenes und die Fortschritte seiner Spiele betrifft, so will Suidas (s. v. Θέσπις) wissen, daß von ihm bis auf den Thespis eine fortlaufende Reihe von sechzehn Tragikern gefolgt sei: allein die Zahl sechzehn, wie Welcker lehrt, ist selbst eine öfters vorkommende mythische Zahl, wodurch denn diese ganze Nachricht in ihre mythische Natur zurückzufallen scheint.

Herodot nennt jene sicyonischen Chöre ausdrücklich tragische nnd dies sagt uns auch schon der Inhalt ihrer Gesänge. Dem scheint nun die Nachricht des Aristoteles zu widersprechen, welcher die Tragödie sich erst spät aus komischen Darstellungen entwickeln läßt: *τὸ μέγεθος τῆς τραγῳδίας ἐκ μικρῶν μύθων καὶ λέξεως γελοίας, διὰ τὸ ἐκ σατυρικῶν μεταβαλεῖν, ὀψὲ ἀπεσεμνύνθη.* Gröber faßt Athenäus die Sache, wenn er sagt: (lib. II): *ἀπὸ μέθης καὶ ἡ τῆς κωμῳδίας καὶ ἡ τῆς τραγῳδίας εὕρεσις ἐν Ἰκαρίῳ τῆς Ἀττικῆς εὑρέθη.* Aber auch dem Aristoteles war jene andere Meinung nicht unbekannt, denn es heißt cap. 3: *καὶ τῆς τραγῳδίας ἔνιοι τῶν ἐν Πελοποννήσῳ ποιούμενοι τὰ ὀνόματα σημεῖον.* Athenäus aber wiederum erklärt das Wort *τραγῳδία* ursprünglich für *κοινόν*, so daß es gleicherweise tragische und komische Darstellungen bedeutet habe. Aus den Stellen und Nachrichten läßt sich hier schwerlich etwas ausmachen, befragt man aber die Natur der Sache selbst, so möchte man doch fast das tragische Element für älter, für primitiver halten. Offenbar hängen jene Chöre, an welche sich allein die spätere Tragödie anknüpfen läßt, mit reli-

giösem Dienst zusammen; nun ist aber, wie sich auch überall erweist, immer das erste eines religiösen oder gar mystischen Dienstes, daß der Mensch sich hingiebt, sich dessen entäußert was ihn zur Freude stimmt, daß er sich der Klage, der Traurigkeit weiht. Erst dann scheint, wie Schmerz und Freude, die beiden Pole des menschlichen Herzens, sich gegenseitig rufen, auch die Freude ihr Recht zu verlangen. Für diese war denn freilich das Fest eines Gottes, der die fröhlich machende, herzlösende Gabe des Weins spendet, der geeignetste Ort. Abgesehn von der Leidensgeschichte des Adrastus, so bot die Fabel des Bacchus selbst schon das Tragische dar: namentlich wird der Mord des Bacchus oder Osiris durch seinen Bruder Typhon als Gegenstand jener alten peloponnsischen Aufführungen genannt. Man vergleiche hiemit die orientalische Adonisfeier, wo nachher auch dem Tragischen das Heitre folgt. Nichts aber ist leichter denkbar, als wie die Ausgelassenheit und Aufgeregtheit bacchischer Tänze zu fruchtbarer Mimik ausschlug und zu lächerlicher Darstellung; auf der andern Seite fehlte es gewiß nicht an hohen Potenzen des Schreckens. In diesen beiden Extremen dionysischer Feier liegen die Keime für Tragödie und Satyrspiel.

Aber was nun mit dem Wagen des Thespis machen, von dem sich ja, nach Art eines herumziehenden Puppentheaters, denn so kommt es heraus, die tragische Kunst herleiten soll. Daß dies schlimm mit dem dionysischen Festchor bestehen kann, leuchtet bald ein und in der That muß man diesen alten Wagen, der nur aus dem Horaz herbeigezogen worden, in die Polterkammer zurückschieben; er beruht wahrscheinlich nur auf einer Verwechselung entweder des Griechischen mit dem schmälern Zuschnitt des Italischen, oder wie zumal Schneider und Welcker lieber wollen, des Tragischen mit dem Komischen, namentlich hier mit dem Wagen des Susarion. Auf jeden Fall städtisch nicht aber ländlich ist der Ursprung jener Spiele, aus denen die Tragödie

erwuchs. Weder von Dorf zu Dorf, noch weniger von Stadt zu Stadt herumziehend, um vor der zusammengelaufenen schaulustigen Menge ein bewegliches Theater aufzuschlagen, kann man sich den Thespis in Griechenland denken, sondern wie wenig auch jene ältesten Spiele nach späterer Art gestaltet sein mochten, so waren sie doch immer religiös. Die Komödie scheint dies in ihren Anfängen nicht gewesen zu sein, sie stand nicht unter Schutz und Aufsicht des Staates, sie wurde erst später zur Verherrlichung bacchischer Feste mit herangezogen und ganz spät erst gab der Archon ihr den Chor.

Hiemit haben wir denn von frühe her schon beide Elemente, aus denen später Tragödie und Satyrspiel hervorging, und wir haben sie hier gleich in der Zusammengehörigkeit, welche sie später bewahrten. Die Komödie muß man bei dieser Betrachtung am besten ganz ausschließen, sie hat mit dem Satyrspiel keine Verwandtschaft, sondern dies gehört zur Tragödie, und ist, so lange es überhaupt gedichtet wurde, von Tragikern, nicht von Komikern gedichtet worden. Allein diese Zusammengehörigkeit der beiden Elemente setzt noch nicht voraus, daß sie sich bunt mit einander vermischt hätten, vielmehr scheint in der Natur der Sache zu liegen, daß auch schon vor einer eigentlich künstlerischen Behandlung diese entgegengesetzten Elemente sich sehr wohl geschieden hatten, denn als bloßes Ritual war eine solche Forderung unumgänglich.

Wann nun eigentlich die künstlerische Behandlung gefolgt sei, und welchem der Elemente sie zuerst zu Theil geworden, dies ist die Frage, die wir zu beantworten haben, und da muß man, wie die Sache liegt, nach den Ueberlieferungen durchaus der Tragödie das Principat einräumen; ihrer Natur nach schien sie, oder doch das ihr Entsprechende, ja auch der ursprünglichere, wesentlichere Theil der Feier gewesen zu sein. Ohne Zweifel waren die Schritte dazu sehr allmälig, doch scheint Thespis am Ende das Entscheidenste gethan zu haben, ihn nennen aber die

Alten einen Tragiker. ja sie nennen ihn bloß als Verfasser von Tragödien nicht von Satyrspielen. Beides aber hat man oft verwirrt. Bentley (de Orig. Trag. p. 284) wurde von einer Stelle des Plutarch und einem Epigramm des Dioscorides verleitet, seine Autorität aber wiederum verführte vornehmlich Kanngießer, diesen Tragödien des Thespis Elemente des Satyrspiels beigemischt, oder sie ganz fröhlicher Art zu denken; eine Behauptung, die von Jacob (Sophocleae Quaestiones p. 114) zur Genüge widerlegt worden. In der That weist auch auf das Gegentheil namentlich der Grund, aus welchem später das Satyrspiel zur Tragödie hinzugekommen sein soll; es versteht sich aber, daß von einer kunstmäßigen Form des Satyrspiels die Rede ist, nicht von den fröhlichen Festlichkeiten, woraus es hervorging. Hermanns Vermuthung (Opusc. II, 307): verisimile Satyros etiam antiquiores tragoediis fuisse, ist nun in doppelter Rücksicht bedenklich, denn daß das Satyrspiel als kunstmäßige, von Dichtern besorgte Aufführung, worauf es hier doch vorzugsweise nur ankommen kann, nicht älter ist, steht völlig fest, wovon sogleich; als Theil des Gottesdienstes aber scheint es auch dem Tragischen die Ursprünglichkeit lassen zu müssen.

Was Thespis vorfand war der Chor, seine Neuerung bestand darin, daß er den Vortrag eines Schauspielers hinzufügte und dies war in Bezug auf die künftige Gestaltung wichtig genug, um ihn gleichsam zum Erfinder der Tragödie zu machen. Wie groß der Schritt eigentlich war, den Thespis that, dies wird sich danach messen, wie er den Chor vorfand. Sang dieser Chor bloß Lieder, hat man sich bloß Hymnen und Chorgesänge vorzustellen, oder traten auch Sologesänge, oder Reden dazwischen? Man scheint das letztere annehmen zu müssen; denn schon der Ausdruck des Diogenes führt darauf: *ὥσπερ τὸ παλαιὸν ἐν τῇ τραγῳδίᾳ πρότερον μὲν μόνος ὁ χορὸς διεδραμάτιζεν, ὕστερον δὲ Θέσπις* etc. Und hieher scheint man auch den Ausdruck des Aristoteles beziehn zu müssen (cap.

IV.): *ἐγέννησαν τὴν ποίησιν ἐκ τῶν αὐτοσχηδιασμάτων* und ebendaselbst: *γενομένης οὖν ἀπ' ἀρχῆς αὐτοσχεδιαστικῆς, καὶ αὐτῆς καὶ τῆς κωμῳδίας, ἡ μὲν ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον, ἡ δὲ* etc. Nichts anderes als Improvisationen kann der Philosoph meinen, solche aber können ihrer Natur nach nicht von dem ganzen Chor zugleich, sondern nur von einzelnen vorgetragen worden sein, was denn dem obigen *διαδραματίζειν* völlig entspräche. Aber man darf nicht denken, daß solche dramatische, wenn auch noch nicht dialogische Improvisationen den eigentlichen Chorgesang verdrängt hätten, beide vielmehr wechselten mit einander und beide erhielten ihre Ausbildung besonders. Der eigentliche Chorgesang war nun, da das übrige improvisirt wurde, ein bloß lyrischer Theil und fiel seiner Natur nach lyrischen Dichtern anheim. So bekommen wir hier denn den tragischen Dithyrambus oder die lyrische Tragödie, welche Boeckh ans Licht zog. Man hat unter ihr nicht eine besondere Abart tragischer Kunst, sondern nur einen sehr natürlichen bald verschwindenden Durchgangspunkt zu denken: entweder eigneten sich Tragiker die damals gemachten Neuerungen und Fortschritte der Lyriker an, oder letztere selbst übernahmen die Leitung. So sagt Suidas vom Arion: *λέγεται καὶ τοῦ τραγικοῦ τρόπου εὑρετὴς γενέσθαι, καὶ πρῶτος χορὸν στῆσαι καὶ διθύραμβον ᾆσαι, καὶ ὀνομάσαι τὸ ᾀδόμενον ὑπὸ τοῦ χοροῦ, καὶ Σατύρους εἰςενεγκεῖν ἔμμετρα λέγοντας.* Also war hier der Chor nicht bloß Sänger, sondern darstellende Person und zwar solcher Figuren, die der bacchischen Tragödie angehörten. Diese Dithyramben hatten phrygische Musik, worunter eine besonders wilde zu denken ist, das Instrument was dazu gespielt wurde, war die Lyra, also das eigentliche Instrument der Lyriker. Den Inhalt machten, gleich wie auch bei Pindar, Mythen aus: in solchem Sinn heißt es von Stesichoros, daß er die Last des Epos auf die Laute genommen, und zu dieser Laute den Chor aufgestellt; das gleiche von Xenokritos.

Es waren hier unter den Lyrikern mit ihren Chören schon Kämpfe und Simonides (ep. 57) erwähnt 56 Siege, die er als Chormeister mit funfzig Männern erworben; sehr geschätzt im Alterthum waren namentlich auch Pindars Dithyramben, welche nie Tragödien genannt werden, obwohl sie jenen Anfängen der Tragödie schwerlich sehr unähnlich gewesen sein können. Von dieser lyrischen Choraufführung nun und deren Zuschnitt ist noch manches in der spätern Tragödie geblieben, zum besten Beweis, daß sie sich unmittelbar daran knüpft. Nicht bloß blieb der Kampf gleich wie bei den Lyrikern, so auch noch bei den Tragikern, wiewohl er wahrscheinlich erst dann wieder hervortrat, als sich die Form für das Neue einigermaßen festgesetzt hatte, sondern auch von Staatswegen wurde dem Tragöden der Chor zugewiesen, ja es verblieb bei derselben Zahl der funfzig Chorsänger, welche der Chorag auf Befehl des Archon dem Dichter zu Gebot stellen mußte. Ueberraschend hat Müller in seinen soeben erschienenen Eumeniden gezeigt, wie diese Angabe, welche Pollux auch für die Eumeniden giebt, nicht jener andern widerspricht, daß der Chor aus funfzehn oder zwölf bestanden habe. Aeschylus brachte nämlich auch außer dem eigentlichen Chor zuweilen noch einen secundären Chor an, und überdies brauchte er noch viele Personen als Tänzer, Figuranten und Statisten in seinen Stücken, z. B. außer dem Eumenidenchor noch die Geronten, welche die Sitzung des Areopogs ausmachten und die Mädchen und Frauen, welche als προπομποι zum Schluß erscheinen und sogar Gesänge haben. Hiezu nun werden für alle Stücke einer äschyleischen Tetralogie 50 Personen gewiß nicht zuviel sein, und da dieselbe Zahl bei jenen frühern Lyrikern vorkommt, so wird man mit Recht hier eine Continuität annehmen; wurde doch bei den tragischen Kämpfen selbst der Tragiker zumeist als Lyriker gewürdigt, der alten Sitte gemäß als χοροῦ διδάσκαλος.

Auf jeden Fall erklärt dieser Zusammenhang zugleich am besten das Element dorischer Lyrik in den Chören, was lange

blieb und nicht etwa erst später eingeführt worden ist. So erhielt der eigentliche Chorgesang seine künstlerische Behandlung, aus den improvisirten Zwischenreden aber erwuchs nun durch Thespis zunächst die Erzählung und der Dialog; doch muß hier bemerkt werden, daß sich in ältern Stücken z. B. den Persern und den Sieben gegen Theben noch deutliche Spuren erhalten zu haben scheinen, von welcher Art jene improvisirten kurzen wechselnden Gesänge, oft nur Ausrufe, müssen gewesen sein: nachher die *κομμοὶ, κομματικὰ μέλη*. Eben dahin gehören auch die von einzelnen Personen des Chors der Reihe nach gesprochenen Verse bei Aeschylus, welche man jetzt fast in allen Stücken annimmt, namentlich neuerdings von Müller sehr scharfsinnig auf Agamemnon und die Eumeniden ausgedehnt. Schon anders scheint es in den Chören des Sopokles und Euripides gewesen zu sein, wovon später. Thespis nun entwickelte aus solchen Einzelreden der Choreuten, zumal wenn sie länger waren, den erzählenden Vortrag eines Schauspielers: Vortrag, nicht Gesang. Hiemit hört denn die lyrische Tragödie von selbst auf. Thespis war aber ein Attiker, Athener, diese stehen in der Mitte zwischen den eigentlichen Joniern und Dorern, jenen gehört eigenthümlich die Bildung des Epos, diesen die Lyrik. So weit die Tragödie oder die tragischen Chöre im Peloponnes bestanden, waren sie lyrischer Art, in solcher Gestalt, mit dorischer Sprache und Lyrik pflanzten sie sich nach Attika über, und hier erst trug Thespis das jonische Element der Erzählung hinein, das auch der Sprache nach, wenn nicht ganz ionisch, doch verwandt war und blieb. Diese Neuerung reichte hin, den Thespis in den Augen des Alterthums als den Erfinder der Tragödie darzustellen, und mit Recht. Ein arundelischer Marmor giebt: *Θέσπις ὁ ποιητὴς — πρῶτος ὃς καὶ ἐδίδαξε —*. Die Erzählung aber wechselte mit dem Chor zugleich in der Absicht, um letzterem Ruhe zu gönnen: *ὑπὲρ τοῦ διαπάνεσθαι.* Wer nun bei solchem wechselnden Agiren das Stück eröffnete, wird nicht gesagt, wahrscheinlich aber

hatte der Chor, als das ältere, festlichere Element diesen Vortritt, was auch aus der Beschaffenheit des ältesten Stücks, das wir besitzen, den Persern des Aeschylus hervorgeht; außerdem beginnen noch die Schutzflehenden des Aeschylus, ferner Rhesus, wie gezeigt werden soll ein frühes Stück, und endlich noch die Myrmidonen des Aeschylus mit den Anapästen des Chors, wie letzteres aus den Fröschen hervorgeht. Dagegen nach einer Stelle des Themistius (Hard. p. 316) könnte Thespis sogar Erfinder des Prologs scheinen: *Θέσπις δὲ πρόλογόν τε καὶ ῥῆσιν ἐξεῦρεν.* Doch hat hier wohl Prolog eine ganz andere allgemeinere Bedeutung, wie auch der Zusatz *ῥῆσις* schon angiebt.

Thespis also gab zuerst dem Chor ein Gegengewicht; allein es war noch nicht Dialog, sondern überhaupt nur erst die Erzählung, und gerade nur dies wollte Themistius mit dem Ausdruck *πρόλογος* sagen. Der Schauspieler trug die Erzählung, man kann nicht einmal sagen monologisch, sondern wohl noch völlig episch vor. Welche Form sie hatte, läßt sich auch nicht bestimmt sagen; metrisch war sie gewiß, aber ob trimetrisch? dagegen erfand erst Phrynichus den trochäischen Tetrameter und ihn nennt Aristoteles ein ursprünglich orchestisches Maaß. Vielleicht bleibt für den epischen Vortrag am natürlichsten das heroische, höchstens noch das elegische Metrum. Für ersteres wäre bedeutsam, daß die Attiker, dahingestellt mit welchem Recht sie sich überhaupt die Erfindung des Hexameters zueignen, sie der Gemahlin des Ikarios beilegen, Ikarios aber gehört unter die Ahnen der attischen Tragödie. Spielte nun wirklich in dieser Erzählung des Thespis der Hexameter eine Rolle, dann könnte man mit noch größerem Recht sagen, daß hier auf attischem Boden das ionische Epos und die dorische Lyrik sich zu dem später so hoch und eigenthümlich ausgebildeten Drama verschmolz.

Thespis war ein Zeitgenoß des Solon, blühte also um Ol. 60. Wenn bacchische Mythen früher den Inhalt der Choraufführungen ausmachten, so hatten auch die Erzählungen keinen

andern, die der Schauspieler des Thespis zwischen den Gesängen des Chores sprach; das eigentlich Mimische und Drastische aber blieb nach wie vor auf Seiten des Chors. Allein nicht lange hatte diese neue Einrichtung bestanden und sich Beifall erworben, als sie unvermerkt Selbständigkeit gewann und schon den religiösen Zweck zu überwachsen drohte. Es fehlte nämlich in den Mythen des dionysischen Kreises nicht an ergreifenden tragischen Momenten, welche in Darstellung und Erzählung anziehen konnten; doch diese nächsten Gegenstände des Festes fingen an, namentlich in der Erzählung, erschöpft zu werden, und sollte diese liebgewonnene Form anders fortbestehn, und mit demselben Reiz der Neuheit fesseln, so galt es schon nach Stoffen und Mythen wo möglich mit grellen neuen Schicksalskatastrophen sich umzuschauen, selbst wenn dergleichen Mythen keinen unmittelbaren Zusammenhang mit der Gottheit des Festes haben sollten. Thespis that diesen Schritt; aber die Folge war, daß ihm Solon seine Tragödieen gar verbot. Welche von seinen Tragödien den Anstoß erregt habe, läßt sich aus den von Suidas genannten nicht mit Bestimmtheit ersehn, doch scheinen allerdings nicht alle dionysisch: μνημονεύεται τῶν δραμάτων αὐτοῦ Ἆθλα· Πελίου ἢ Φορβὰς, Ἱερεῖς, Ἠΐθεοι, Πενθεύς. Nach Maßgabe des Mythus vom Pentheus kann man sich einen Begriff von der Art des Schreckens und der Wildheit machen, die in diesen Anfängen geherrscht haben mag. Außerdem, wie wir aus Plutarchs Solon (c. 29. 30.) wissen, hatte Thespis in einem Stück den listigen Odysseus vorgebracht und zwar selbst ihn gespielt. Auch hieran nahm der strenge Solon Anstoß, indem er noch Darstellung mit bloßer Verstellung verwechselte, und diese der Sittlichkeit gefährlich glaubte; man sieht wie wenig noch in jener Zeit von dem spätern Charakter und der Hauptbedingung der Kunst gegeben war, ähnlich als man sich auch in der Plastik lange gegen das Nackte gestreubt. Man nehme aber hieraus ab, daß nicht, wie wohl geglaubt wird, die Kunst dem grie-

chischen Charakter unmittelbar eingeboren war, sondern daß sie vielmehr nach eigenen innern Entwickelungsgesetzen unaufhaltsam fortgeschritten ist, und vielmehr nur nach sich selbst jenen Charakter umgestaltet hat.

Nichts von den Tragödien des Thespis ist auf uns gekommen und schon das Alterthum besaß sie nicht mehr, weshalb sich denn der Pontische Herakleides veranlaßt sah, Tragödien jenem Namen unterzuschieben; dies erzählt uns Diogenes Laertius, gestützt auf die Autorität des Aristoxenus (s. v. *Ἡρακλ.*). Und wenn auch nicht er, so müssen doch andre, die mit derselben Sache umgingen, Glauben gefunden haben, denn Clemens von Alexandrien, der sich so viel aufbinden ließ, ja Plutarch und Pollux citiren uns Verse des Thespis, welche aber Bentley sogleich als ganz verdächtig erkannt hat.

Solon muß nun doch mit seinem Verbot nicht durchgegriffen haben, denn die Tragödie dauerte fort und suchte sich ihre Stoffe vielmehr immer freier auf. Allein man wußte sich auch zu helfen. Die Sammler von griechischen Sprüchwörtern, Didymus und Tarräus, haben uns folgende merkwürdige Notiz, (bei Zenobius) aufbehalten: *τῶν χορῶν ἐξ ἀρχῆς εἰθισμένων διθύραμβον ᾄδειν εἰς τὸν Διόνυσον, οἱ ποιηταὶ ὕστερον ἐκβάντες τὴν συνήθειαν ταύτην, Αἴαντας* (Bentley *Γίγαντας*) *καὶ Κενταύρους γράφειν ἐπεχείρουν· ὅθεν οἱ θεώμενοι σκώπτοντες ἔλεγον· Οὐδὲν πρὸς Διόνυσον· διὰ γοῦν τοῦτο τοὺς Σατύρους ὕστερον ἔδοξεν αὐτοῖς προεισάγειν, ἵνα μὴ δοκῶσιν ἐπιλανθάνεσθαι τοῦ θεοῦ.* Diese Erklärung des Sprüchworts scheint mehr Glauben zu verdienen, als die, welche Suidas giebt, wonach die ursprüngliche Feier der Bacchusfeste bloß in Satyrspielen bestanden haben soll, so daß das Sprüchwort vielmehr bei Einführung der Tragödie aufgekommen wäre. Allein dies streitet offenbar mit Herodot, und jenes sieht in jeder Rücksicht bestimmter und glaubwürdiger aus; in der That hat Suidas die Notiz der Sprüchwörtersammlung nur der obigen Stelle des

Aristoteles zu Liebe umgemodelt. Also wurde doch erst bei dieser Gelegenheit das Satyrspiel, als solches, eingeführt, es mußte vorher noch in keiner Kunstform bestanden haben und doch mußten Satyrn schon an den Festen des Bacchus dagewesen sein, weil sonst die angegebene Absicht nicht vollständig und natürlich erreicht werden konnte. Uebrigens entsprechen die Worte: *τῶν χορῶν ἐξ ἀρχῆς εἰθισμένων διθύραμβον ᾄδειν εἰς τὸν Διόνυσον* unserer Ansicht von der lyrischen Tragödie und deren Stellung. Ferner heißt es hier, man habe, gleichsam um von vorn herein zu beruhigen, das Satyrspiel vorauf gegeben (*προεισάγειν*), allein die Tragödie überwog doch einmal und das Publikum ließ sichs endlich gefallen, ihrem feierlichen Spiel die erste Stelle zu geben; wann aber und wie dies geschah, fehlt. Nachher, als sich die Eine Tragödie in die Trilogie vervielfältigte, trat natürlich das Satyrspiel noch mehr zurück, aber dies ist viel später. Die genannte Auskunft nun fand Thespis nicht selbst, sondern Pratinas; wir wissen nicht ob bei Lebzeiten des Thespis. Suidas überliefert: *Πρατίνας, Πυῤῥωνίδου ἢ Ἐγκωμίου, Φλιάσιος, ποιητὴς τραγῳδίας, ὃς πρῶτος ἔγραψε Σατύρους καὶ δράματα ἐπεδείξατο ν', ὧν Σατυρικὰ λβ'.* Man hat sich gewundert, daß er unter 50 Dramen 32 Satyrspiele verfaßt habe, allein wenn man die aus der Sprüchwortersammlung angeführte Nachricht erwägt, so wird man gerade dies Verhältniß natürlich finden, denn Trilogie gab es ja damals noch nicht. Immer aber bleiben der Satyrspiele noch mehr als die Hälfte; vielleicht daß Pratinas mit diesen übrigen sogar seine tragischen Collegen unterstützte.

Auch Wettkampf der Tragiker gab es zu Thespis Zeit noch nicht; Plutarch sagt im Solon: *οὔπω γὰρ εἰς ἅμιλλαν ἐναγώνιον ἦν ἐξηγμένον τὸ πρᾶγμα.* Thespis stand ja auch noch, wie man glauben muß, als Tragiker einzeln da, Kampf aber konnte erst eintreten, als ihrer mehrere waren, also, wenn man ihn am frühesten setzen will, unter Pratinas und Phrynichus. Letzterer scheint

seinen Nebenbuhler Pratinas, der vielleicht im Satyrspiel stärker war, im Tragischen übertroffen zu haben, von ihm gingen mehrere Neuerungen aus.

Phrynichus gab zunächst dem Einen Schauspieler in verschiedenen Rollen anderes Kostum und, um ihn auch Weiber darstellen zu lassen, fiel er auf die Maske, welche andre schon dem Thespis zuschreiben; die Maske überhaupt gehört aber ohne Zweifel von alters her zu dionyschen Mummereien. Diese Aenderungen sind nun sehr wichtig, weil sie schon den Weg von der ganz objectiven Erzählung zur dialogischen Darstellung enthalten; wir haben hier nicht mehr Erzählung, sondern Monolog. Was nun seine Stücke selbst und deren Charakter betrifft, so war seine Eroberung Milets schon vom grausesten aber auch zugleich rührendsten Effekt. Die Einführung dieses Stoffes war wiederum eine große Neuerung, weil hier an die Stelle des Mythischen das Historische tritt; sie beweist nur wieder, wie große Selbständigkeit schon damals die tragischen Spiele gehabt haben müssen. Er fuhr in dieser Richtung fort, als er seine Perser dichtete, und man weiß, daß ihm Aeschylus mit den seinigen darin gefolgt ist. Phrynichus erlebte selbst noch die großen Neuerungen des Aeschylus, ja er stritt öfters mit ihm um den Preis, worin ausgedrückt zu sein scheint, daß er selbst von diesen Neuerungen Vortheil zog, so wie sich wieder Aeschylus die des Sophokles gewissenhaft aneignete. Von welcher metrischen Form waren denn in seinen Tragödien die monologischen Theile? Jacobs in den Nachträgen zum Sulzer (II, 2. 389) sagt: er bediente sich der achtfüßigen Jamben in seinen Tragödien; und woher hat Jakobs es? Von Suidas, dieser aber sagt bloß: *καὶ εὑρετῆς τοῦ τετραμέτρου ἐγένετο*, was doch gewiß bei einem Tragiker zunächst vom trochäischen Tetrameter verstanden werden muß, ebenso als man ohne Bedenken den anapästischen verstehn wird, wenn derselbe Gewährsmann anderswo von Aristophanes sagt: *τοῦ τετραμέτρου εὑρέτης Ἀριστοφάνης ὁ ποιητής*. Daß aber dieser Te-

trameter des Suidas von der monologischen Rede gelte, darin irrt Jacobs eben so sehr, denn Aristoteles nennt ihn ein orchestisches Maaß und endlich ist uns aus den Persern des Phrynichus, im Argument der äschyleischen Perser, ein ganzer Trimeter überliefert. Ob man nun aber daraus, daß Suidas den Phrynichus bloß Erfinder des trochäischen Tetrameters nennt, schließen soll, er hätte den Trimeter nicht erfunden, nicht zuerst angewendet, sondern etwa schon Thespis vor ihm? Aber Aristoteles sagt ja (Poet. cap. 4.): *τό τε μέτρον ἐκ τετραμέτρου ἰαμβεῖον ἐγένετο.* Von Stücken des Phrynichus nennt uns Suidas nur neun: *τραγῳδίαι δὲ αὐτοῦ εἰσιν ἐννέα αὗται· Πλευρωνία, Αἰγύπτιοι, Ἀκταίων, Ἄλκηστις, Ἀνταῖος ἢ Λίβυες, Δίκαιοι, Πέρσαι, Συνθῶκαι, Δαναΐδες.* Außerdem aber noch werden genannt: die Eroberung von Milet, Andromeda, Epialtes, Erigone, Kronos, Pyrrhichä und die Satyrn.

Noch ist **Chörilus** unter diesen Vormännern der Tragödie zu nennen; er hat viele Tragödien verfaßt und öfters mit Aeschylus, sogar mit Sophokles gestritten, doch sind wenig specielle Nachrichten von ihm auf uns gekommen, auch hat er durch keine besondere Erfindung seinem Namen in der Kunstgeschichte Bedeutung verschafft. Vielmehr stand er als Dichter in dem Urtheil des Alterthums nicht hoch; Plato im Phädrus zählt ihn unter die, welche *ἄνευ μανίας Μουσῶν ἐπὶ ποιητικὰς θύρας ἀφικνοῦνται.*

Desto mehr neuerte **Aeschylus**, so daß er nach allen diesen Vorgängern dennoch allein der Vater der Tragödie genannt wird. Er ist der hochherzige Sieger von Marathon und sein von Natur ernster, starker und heroischer Sinn spricht sich in allem aus, was er that. Ihrer heiligen Bestimmung gemäß suchte er vor allen Dingen die Tragödie ins Große zu heben. Die Maske fand er schon vor; sie war nicht bloß ein Mittel der Verkleidung, sondern schien ihm dienlich die Heldengestalten über das Gewöhnliche zu steigern. Schon hatte man auch ein größeres Theater und zwar von Stein erbaut; das ältere von Holz näm-

lich stürzte zusammen oder erwies sich wenigstens als gefährlich und unzureichend, als Pratinas, Chörilus und Aeschylus Ol. 70, 1 um den Preis stritten; vielleicht der erste Wettkampf, S. Suidas. s. v. *Πρατίνας*.

Und wenn wir nun ferner von den Neuerungen und Fortschritten des Aeschylus sprechen, so haben wir zweierlei hauptsächlich zu unterscheiden, nämlich erstlich, wiefern er das fortsetzte und vollendete, was seine Vorgänger begonnen hatten, und wiefern er anderes anknüpfte, was erst sein Nachfolger Sophokles zur Vollendung brachte. Sobald wir aber dies nicht sorgfältig unterscheiden, läßt sich einer Verwirrung der wesentlichsten Begriffe gar nicht entgehn. Nicht in den eigenthümlichsten Neuerungen des Aeschylus besteht auch sein eigenthümlichster Werth, vielmehr blieb er gerade hierin Anfänger, während er in jenen Punkten, wo er Vorgänger hatte, wirklich die Vollendung erreicht hat: zumal ist diese Bemerkung, welche wir nun näher durchführen müssen, sehr wesentlich mit dem Hauptinhalt gegenwärtiger Schrift verwandt.

Athenäus (p. 22) nennt den Phrynichus, den Pratinas und Carcinus orchestisch. Was er hiemit sagen will, liegt sehr am Tage, und es ist rathsamer, dies lieber nicht, mit Hermann, bloß von dem häufigern Gebrauch des Tetrameters zu verstehen, welchen Aristoteles ein orchestisches Maaß nenne: nein es ist von dem Tanze selbst, der auch nach manchem andern Metrum geschehen konnte, und es ist überhaupt von der rhythmischen Gestaltung und Anordnung zu verstehen, welche Worte, Melodieen und Bewegung der Schauspieler und des Chors in Einklang brachte. Der Dichter war in frühen Zeiten häufig, wo nicht immer Schauspieler, auch Aeschylus spielte selbst noch, erst Sophokles hatte seiner Stimme wegen Grund dies abzubringen. Besonders war der Dichter zugleich der musikalische Componist, und so unzertrennbar hing dies mit der Metrik der Chöre zusammen, daß es sich kaum jemals getheilt haben möchte. Nur

Euripides soll sich, nach der Biographie, zuweilen seine Chormusik vom Jophon und Timokrates haben machen lassen, wofür er selbst, der unstäte, in der Malerei dilettirte. Was sich später gleichfalls von der Thätigkeit des Dichters abtrennte, war ferner die Orchestik; sie gehörte in früherer Zeit unerläßlich zur Kunst eines Tragikers und vornehmlich Aeschylus wendete eine ganz besondere Aufmerksamkeit auf den Tanz; er war hierin selbst Anordner und Erfinder, denn zu wesentlich schien ihm dieser Theil für die Wirkung seiner Poesieen, als daß er ihn einem andern anvertraut hätte. Athenäus (I. p. 21. E.) sagt: *Χαμαιλέων γοῦν πρῶτον αὐτόν φησι σχηματίσαι τοὺς χορούς, ὀρχηστοδιδασκάλους οὐ χρησάμενον, ἀλλὰ καὶ αὐτὸν τοῖς χοροῖς τὰ σχήματα ποιοῦντα τῶν ὀρχήσεων· καὶ ὅλως πᾶσαν τὴν τραγωδίας οἰκονομίαν εἰς ἑαυτὸν περιιστᾶν.* Hienach schiene Athenäus, in Widerspruch mit sich selbst, fast den frühern, als dem Pratinas und Phrynichus, die eigne Anordnung der Tänze abzusprechen; aber er hat sich hier wohl nur ungenau ausgedrückt mit dem *πρῶτον*, denn in der Natur der Sache liegt, daß sich bei diesen Frühern die Geschäfte noch weniger theilen. Die nachäschyleischen Tragiker mochten allerdings die Besorgung des Tanzes Andern überlassen, Aeschylus sah darin eine Hauptseite der tragischen Darstellung, er zog den Tanz sehr tief in die innere poetische Composition seiner Stücke hinein und ließ gewiß gerade hierin, wie auch in sinnreicher und imposanter Anwendung aller jener begleitenden, gemessenen orchestischen Bewegungen seine Vorgänger weit zurück. Und wirklich lassen seine Stücke dies noch erkennen. Das Symmetrische ihrer innern Construction muß schon auf Entsprechendes der äußern Erscheinung hinweisen, allein dies ist nur allgemein; etwas Besonderes sehen wir z. B. wie zum Schluß der Sieben Antigone und Ismene sich fast mit hebräischen Parallelismus antworten: ohne Zweifel stehen sie sich symmetrisch an beiden Seiten der Bühne gegenüber und die Bewegungen welche sie machen, so wie

die Musik, welche diese Reden und Bewegungen begleitet, muß sich gleichfalls entsprechen und imitiren. Auf beiden Seiten des Theaters stehen die beiden Leichen, die in symmetrischem Zuge herangetragen worden, sich gegenüber, der Chor hat sich in zwei Hälften getheilt und mit verschiedenen Gesinnungen sich um die beiden Leichen geordnet. In einem frühern Chor, wo offenbar nach einander symmetrisch einzelne Stimmen sprechen, oder vielmehr singen, dürfte auch an ein symmetrisches Hervortreten, sei es nun aus dem stehenden oder tanzenden Chor, zu zu denken sein. Boeckh endlich hat die Bemerkung gemacht, es möchte während der Anapästen, welche der Chorführer spricht, eine marschartige Bewegung statt gefunden haben, was in vielen Fällen sehr glaublich sein mag, zumal da diese Anapästen entweder im Beginn, wo der Chor auftritt, gesprochen werden, oder wo eine neue Person erscheint und also der Chor entweder Platz macht, oder empfängt und begrüßt oder sich auf der Bühne von dem Vorgrunde, den er eingenommen hat, zurückzieht, sei es nach dem Hintergrund und der Seite der Scene, oder nach der Orchestra; denn daß der Chor oft und meistens auf der Bühne selbst agirt, kann, auch ohne direkte Nachricht, nach Beschaffenheit der erhaltenen Stücke wohl kaum in Zweifel sein.

Was nun später der Anapäst für diese Bewegungen des Chors war, das mochte, nach Aristoteles, früher der Tetrameter sein, den Aeschylus in den Dialog hinüber nahm, um hier neben dem Trimeter noch etwas gewichtigers zu haben. Späterhin wurde er immer leichter, und zuletzt ein kurz durchschnittenes schnell bewegtes Maaß, da er doch bei Aeschylus äußerst langsam und gewichtig gedacht werden muß.

Gewiß müssen wir uns vorstellen, daß Aeschylus alle diese rhythmischen und symmetrischen Bewegungen, womit der Chor Handlung und Rede begleitete, aufs kunstvollste, gefälligste und imposanteste werde ausgebildet haben; gleich wie in den Sieben, so dürfen wir Aehnliches zum Schluß der Schutzflehenden und in

diesem ganzen Stück annehmen und nur eben eine solche Neigung des Aeschylus schien zu der Vorstellung zu berechtigen, die wir uns von dem Ausgange des mittlern Stücks jener Trilogie, den Aegyptiern, machten.

In gleichem Sinn nun soll Aeschylus auch den Kothurn (κόθορνος) erfunden haben, den andere freilich dem Aristarch aus Tegea beilegen; der Maske hatte sich schon Thespis bedient. Die Bühne war jetzt größer, die Zuschauer saßen entfernter und vorzüglich schien dem Aeschylus für die Darstellung der Götter und Heroen, die er auf die Bühne brachte, menschliche Größe nicht zu genügen. Dem Kothurn entspricht zugleich noch eine Verlängerung der Gestalt nach oben hin, durch einen hohen Haarschmuck, den ὄγκος, und endlich kommt zu dem Kothurn noch das Schleppgewand (σύρμα) hinzu, ja es scheint damit wesentlich zusammenzuhängen, einmal weil jene fast stelzenartige Verlängerung der Füße bedeckt sein mußte, dann auch weil hiedurch wieder nur die Würde und Größe der Gestalten gehoben wurde. Kothurn und Schleppgewand dienen denn auch am besten dazu, uns einen Begriff von der ernsten, langsamen Feierlichkeit jener Erscheinungen und Bewegungen zu machen, und in der That konnte nur so ersetzt werden was durch den Kothurn namentlich an Freiheit und Natürlichkeit der Bewegung abgehen mußte. Man erwäge aber besonders, daß Aeschylus in dem Zeitalter des Phidias lebt und dem Kolossalen seiner Bildnerei nachstreben wollte, die freilich von den ganz andern Bedingungen dieser Kunst weit näher gefordert und geboten ist. Und hiedurch wurde der tragischen Kunst durch Aeschylus für lange Zeit eine sehr entschiedene Richtung aufgedrückt, welche sie von dem Natürlichen und Leichtbeweglichen noch entfernte und auf mehr idealem Standpunkt festhielt. Mehr hievon weiterhin.

Aber wie auf der andern Seite jene Periode der Plastik danach gestrebt hat, sich in möglichstem Umfange der Natur anzuschließen, weshalb sie sogar ihre Werke anmalte, so hat auch

die Tragödie gewiß sehr bald in solcher Rücksicht die Hülfe der Malerei in Anspruch genommen, und wenn schon Phrynichus viel scenischen Apparat (σκευή) gehabt haben soll, so ist dies ohne Bedenken unter anderm wol auch schon von Versuchen und Anfängen der Scenenmalerei zu verstehen. Aber Aristoteles schreibt ja bekanntlich die Erfindung der Scenenmalerei erst dem Sophokles zu: wie reimt sich dies? Viel bestimmter erklärt sich Vitruv (Praef. lib. VII): Namque primum Agatharchus Athenis Aeschylo docente tragoediam, scenam fecit et de ea commentarium reliquit. Ex ea moniti Democritus et Anaxagoras de eadem re scripserunt, quemadmodum oporteat ad aciem oculorum radiorumque extensionem, certo loco centro constituto, ad lineas rationi naturali respondere. Hier haben wir die bestimmteste Nachricht von Anwendung und wissenschaftlicher Behandlung der Linearperspective, und es versteht sich von selbst, daß man lange vor dieser Kenntniß und Kunst schon die Bühne gemalt haben wird, entweder mit Vermeidung von Verkürzungen oder mit fehlerhaften und fehlerhaft unterlassenen. Hieraus folgt, daß Aristoteles nicht dem Sophokles überhaupt jene Erfindung zueignen kann; aber auch schon der wesentlichste Schritt ihrer Vervollkommnung war früher geschehn, und ich kann Müller nicht beistimmen, welcher (Hdb. d. Arch. S. 82) jene Entdeckung der Perspective in die letzten Zeiten des Aeschylus, also um Ol. 80 setzen will, damit nur der Widerspruch mit den Worten des Aristoteles ausgeglichen werde. Auch Völkel (arch. Nachl. I. 149) will die perspectivische Malerei zuerst für die Orestie angewendet wissen, also ungefähr dieselbe Zeit. Allein die parallele Entwickelung griechischer Malerei erfordert eine frühere Annahme dieser Erfindung, welche einmal bei der Scenenmalerei gemacht worden, und allerdings nirgend leichter gemacht werden konnte. Jene Nachricht des Aristoteles entweder von einer ganz besondern Vervollkommnung der Bühnenmalerei, etwa der Beobachtung der Luftperspective oder der Composition im Sinne starker perspectivischer Verkürzungen und Täuschungen, zu verstehn, oder sie überhaupt

für unrichtig zu erklären, dies ist kritischer, als daß man in mißverstandener Ausgleichung eine andre Nachricht unbestimmt macht und dem natürlichen Entwickelungsgange zuwider handelt. Wenn nun aber sowohl die Scenenmalerei überhaupt als auch die perspectivische schon früher gesetzt werden muß, und wenn Ol. 80 schwerlich der richtige Zeitpunkt ist, so läßt sich doch auch mit Sicherheit die Olympiade nicht angeben, aber, falls man sich auf Muthmaßungen einlassen will, so liegt Eine sehr nahe. Ihrer Natur nach mußte jene Erfindung bei architektonischen Darstellungen, und zwar bei Darstellungen größeren Umfangs gemacht werden, wo sich nah gesehene Theile und Verhältnisse bis in große Ferne fortsetzten: ein solcher Fall nun scheint in den Persern bei Darstellung der Königsburg zu Susa, woselbst das Stück spielt, gewesen zu sein. Man mochte die Ausdehnung der großen Königsburg, vielleicht gar Aussicht auf die fremdartige orientalische Stadt zeigen wollen, so wie denn auch der Dichter in der Rede schon um diesen Charakter bemüht war; Hermann hat sehr richtig bemerkt, daß der Ausdruck *δέσποτα δεσπότου*, wohl *δεσποτῶν* zu lesen, vollkommen orientalisch sei.

Noch eine andere, mit der Scenenmalerei zusammenhängende Neuerung muß unter Aeschylus gemacht sein, die Veränderung der Scene. Dieselbe war doppelter Art, denn man konnte theilweise, oder auch gänzlich wechseln. Letzteres geschah durch Herablassen eines gemalten Vorhangs und durch Umdrehung dreieckiger Prismen, an Stelle unserer Culissen, ersteres durch das sogenannte Ekkyklema, d. h. durch Vorschiebung einer kleinen Scene aus der Hinterwand. Ein Beispiel der Art haben wir in den Choephoren, wo die beiden Leichen sichtbar wurden; es ist gedacht, daß man ins Innere des Gemaches schaut, da aber vielmehr nur eine kleine Scene aus der größern mit dieser Darstellung hervortrat, so überzeugt man sich wieder, wie wenig hier auf eigentliche Illusion gerechnet war. Ein unverkennbarer Wechsel der ganzen Scene ist in den Eumeniden, ein ähnlicher

im Ajas des Sophokles. Wenn aber die Orestie schon zwei Beispiele des Scenenwechsels enthält, so scheint dies doch erst ein fernerer Schritt von der Bühnenmalerei zu sein, und hierin möchte ein neuer Grund liegen, daß man die Erfindung dieser Malerei bei der Orestie viel zu spät setzt.

Aber auch außer der Scenenmalerei suchten die äschyleischen Vorstellungen in jeder Art den Sinn des Gesichts auf eine imposante Art zu befriedigen. *Ταῖς γὰρ ὄψεσι καὶ τοῖς μύθοις πρὸς ἔκπληξιν τερατώδη μᾶλλον κέχρηται ἢ πρὸς ἀπάτην:* so sagt die Lebensbeschreibung, umd Longin (de subl. XV.) lobt die großartigen *φαντασίας* des Aeschylus. Was wir hierunter zu denken haben, lehren uns die erhaltenen Stücke reichlich. Prometheus, gewiß aber mit Welcker keine Puppe, ist am Felsen gefesselt, dieser Fels wird zu Ende des Stücks unter Donner und Blitz hinabgeschleudert; die Okeaniden kommen mit Hülfe von Maschinen herangeflogen: *πτερύγων θοαῖς ἁμίλλαις.* Im gelösten Prometheus mußte sogar der Adler vorkommen; in den Persern haben wir den Geist des Darius, gewiß durch eine Fallthür auftauchend; ähnlich die Eumeniden zum Schluß der Choephoren. Wie schrecklich der Dichter diese Eumeniden ausstattete, ist bekannt, und so ließ er es auch im Phineus nicht an den Harpyien, im Meerglaukus nicht an phantastischen Meergöttern, endlich in den Phorkiden nicht an diesen Töchtern der Unterwelt fehlen. In den Eumeniden erschien der Geist der Klytämnestra; zum Schluß dieses Stücks sah man einen Fackelzug und man wird nicht umhin können dasselbe für den Prometheus Feuerzünder anzunehmen. In den Choephoren rollt wieder der Donner des Zeus und im Agamemnon erscheint ein Wagen mit Pferden, was sich denn auch in vielen Stücken der andern Tragiker wiederholt; Altäre, Grabmäler, Wolkenerscheinungen, Pompaufzüge waren etwas Gewöhnliches bei Aeschylus, der überhaupt das Orchestische, wie gesagt, bis tief in die ganze Composition hineinzog. Ja diese Neigung, Maschinen zu imposanter An-

schaulichkeit aufzubieten, war bei ihm so entschieden, daß er damit die Grenze des Poetischen überschritt; brachte er doch das, was im Homer bloße poetische Metapher ist, ganz eigentlich auf die Scene. Plutarch erzählt uns, daß er nach den Versen der Ilias, wo Zeus das Todesgeschick abwägt:

Ἐν δ' ἐτίθει δύο κῆρε τανηλεγέος θανάτοιο

eine ganze Tragödie unter dem Namen Ψυχοστασία gedichtet und den Zeus mit dem Wagbalken in der Hand (ταῖς πλάστιγξι) vorgestellt habe, auf der einen Seite flehte Thetis für ihren Sohn Achill, auf der andern Eos für ihren Sohn Memnon, der mit jenem kämpft. Diese symmetrische Gruppirung mochte ein recht schönes, gleichsam lebendes Bild geben, aber es war doch schon ein Ueberschreiten des poetischen Gebiets. Darum kann ich mich des Gedankens nicht erwehren, daß Aristophanes in den Fröschen mit jener Scene des Abwägens hierauf angespielt habe, wiewohl auch schon die Schwere äschyleischer Worte (τὸ βάρος) zugleich mit auf diesen echt komischen Gedanken führen mußte. Endlich gehörte hieher noch das von Aristophanes als großartig gerühmte Schweigen und Verstummen der Personen, doch hat dies noch eine andere Seite.

In allen diesen Dingen nun setzte Aeschylus, freilich seinem Charakter gemäß, eigentlich doch nur die Richtung des Phrynichus fort und brachte sie zur Vollendung. Dagegen erreichte er in seinen eignen Neuerungen diese Meisterschaft noch nicht, sondern überließ sie dem Sophokles, der nun gerade, indem er nur das von Aeschylus Eingeleitete fortführte, doch eine so viel andere Richtung entwickelte.

Wir erfahren von Aristoteles (poet. cap. 4.), daß Aeschylus zuerst den zweiten Schauspieler einführte, was denn allerdings die wichtigste und wesentlichste aller seiner Neuerungen ist, denn hiemit erst war der Dialog gegeben. Der Uebergang dazu aber war nichts weniger als plötzlich und schroff, denn schon der Eine Schauspieler des Thespis und Phrynichus hatte in einer

Art von Dialog mit einzelnen aus dem Chor gestanden, wie sich denn dies auch noch ganz in den ältesten Stücken des Aeschylus zeigt, z. B. zum Schluß der Perser, wo der einzige Xerxes dem Chor gegenüber steht. Aber auch noch einen anderen und viel näheren Uebergang giebt es, der uns zugleich noch eine besondere Eigenthümlichkeit des Aeschylus erklärt. Es ist bemerkt worden, daß bei Aeschylus nach jedem Hauptchorgesange eine neue Person auftritt, von der die Handlung wesentlich abhängig wird: hierin nun glaube ich eine Nachwirkung einer andern Eigenthümlichkeit des Phrynichus wahrzunehmen, für die es zwar keine direkte Ueberlieferung giebt, die sich aber doch durch einfache Combination abnehmen läßt. Der Schauspieler des Phrynichus hatte einen darstellenden, nicht mehr bloß erzählenden Vortrag, wie der des Thespis, und er füllte mit seiner Darstellung die Episodien zwischen den Chorgesängen aus. Phrynichus ferner erfand das Kostum und individualisirte die Maske, um durch den einen Schauspieler verschiedene Rollen und auch Weiber darstellen zu können. Unmöglich sind nun hier verschiedene Stücke, sondern nur eins und dasselbe gemeint, wo der Schauspieler in verschiedenen Acten der Tragödie als andere Person erschien, bald die Eine, bald die andere Partei darstellend; er konnte auch wohl unmöglich eine ganze Tragödie hindurch Weib sein. Diese Mittelstufe nun ist eben so interessant, als sie sicher zu sein scheint und auch hievon ist noch außerdem manches bis auf spätere Zeit geblieben. Man stellte Weiber stets durch Männer dar und auch als man schon zwei und mehrere Schauspieler hatte, ließ man doch noch immer, je nachdem es anging, einen und denselben verschiedene Rollen übernehmen.

Aeschylus, dessen Neigung zum Eurythmischen und Symmetrischen so groß war, unterwarf derselben auch sogleich den neu eingeführten Dialog und gab ihm eine kunstmäßige feste Norm. Alles Zufällige wurde verbannt, die Zahl der wechselnden Verse mußte sich einem Gesetz fügen; wechselt Vers um

Vers, so ist es die Stichomythie, bald auch geht der Dialog in Verspaaren einher und in den Sieben spricht Eteokles zwischen den Chorstrophen immer je drei Verse. Den Vers in der Mitte zu brechen, und ihn an mehrere Personen, wohl gar unregelmäßig, zu theilen, dies kannte Aeschylus durchaus nicht; auch Sophokles hat es in seinen ältern Stücken nicht, sondern es kam erst in spätern Olympiaden auf, als an die Stelle solcher Symmetrie und Strenge immer freiere Beweglichkeit und unmittelbare Nachahmung der gewöhnlichen Rede trat. Aber auch wieder die Abwechselung der Stichomythie, oder des kleiner vertheilten Dialogs mit größeren Massen der Rede wurde von Aeschylus wohl abgewogen und zu gleichen Theilen verband sich sein Sinn für Ebenmaaß mit dem für Mannigfaltigkeit. Und diese Eigenthümlichkeit seiner Kunstart griff so tief, daß die Tragiker sie nie verlassen zu haben scheinen; aber weit entfernt, daß ein solches Herkommen beengt hätte, schien es, wie gemeiniglich die Schranke, nur noch zu größerer Kunst, zu besserem Fleiß der Ausführung und zu überlegterer Composition aufzufordern; nur dem Euripides wird man hier zuweilen den Zwang und das Unpassende seiner Stichomythieen ansehen.

Wie sehr eine solche Schranke die schönsten Erfindungen der Kunst hervorrufen kann, davon werden wir jetzt an Aeschylus selbst noch ein sehr auffallendes Beispiel sehen. Brachte er auch schon mehr als zwei Schauspieler auf die Bühne, so war sein Dialog doch so beschaffen, daß er immer nur von zweien geführt werden konnte, eine dritte Person, die dazwischen gesprochen, würde das Maaß und die Ruhe des Fortgangs gestört haben. So mußte denn die dritte Person wohl schweigen und es kam nur darauf an, dies Schweigen selbst künstlerisch zu motiviren. Aber sobald dies geschehen, so kehrte sich auch bald die Sache um, und die Noth wurde eine Tugend: jenes Schweigen wurde nun selbst zu großartigen Effekten benutzt. Außer allem Zweifel liegt eine solche Intention im Agamemnon zu Grunde,

wo Kassandra auf mehrmalige Fragen nicht antwortet. Aristophanes hat gleichfalls in den Fröschen (v. 909) den Dichter wegen dieses großartigen Schweigens gepriesen und deutet dabei auf dessen Niobe und den Achill hin; der Scholiast aber giebt uns die Auskunft, daß Achill in den Phrygern oder Hektors Lösegeld auf mehrmaliges Anfragen, wahrscheinlich doch in Schmerz versunken, nicht geantwortet habe: οὐκ ἀποκρινόμενος. Dies also ist der Kassandra ganz gleich. Ueberdies waren Achill und Niobe verhüllt, was seine Wirkung nicht verfehlen konnte. Das Letztere kam auch in der Iphigenie des Aeschylus vor, und falls das bekannte Bild des Timanthes nicht älter ist, so hat, wie schon Eustathius meint, der Maler jenen bewunderten Zug vom Dichter entlehnt. Wenn nun aber dieser poetische Vorzug nur aus einem Uebelstande seinen Ursprung herleitet, so folgt daraus freilich, daß nicht überall, wo eine Person nach den Begriffen unseres heutigen Theaters schweigt, auch jene ausdrückliche Intention sei, denn Aeschylus kann nun einmal nur zwei reden lassen, dies ist das Gewöhnliche, nicht das Ungewöhnliche. Gewiß also ist man, durch den Scholiasten aufmerksam gemacht, mit solchem Lob zu freigebig gewesen; ich will schon eher das Schweigen des Prometheus zu Anfange des Stücks, wo Hephästos und Kratos sprechen, in solcher Art gelten lassen, doch kann er auch gar nicht zu Wort kommen; aber beider Atossa sollte nicht eigentlich von einem solchen Schweigen die Rede sein, noch weniger wenn Pylades in den Choephoren bis auf eine einzige Stelle keinen Theil an dem Dialog hat. Viel lieber mag ich schon dem Schweigen des ganzen Areopagitenchors in den Eumeniden eine Absicht unterlegen, wiewohl auch dieser nicht gut neben dem Eumenidenchor noch Reden und Gesänge haben konnte. Und wenn in den Bassariden, die doch nur nach dem Chor so hießen, noch ein zweiter Chor von Musen vorkam, so machen zwar die Propompoi in den Eumeniden möglich, sie redend und singend zu denken neben dem Hauptchor der

Bassariden, allein es war vielleicht äschyleischer, wirkungsvoller und innerlich rührender, wenn die Musen ihren Orpheus schweigend in stiller Trauer bestatteten und beweinten.

Auch diese Einrichtung des Aeschylus, die so tief in der Entwickelungsgeschichte begründet ist, blieb nicht ohne bindende Kraft für seine Nachfolger, welche mit großer Treue dieselbe Grenze gehütet und sie nur mit vieler Discretion wenig erweitert haben. Die Zahl der Personen bleibt soviel als möglich beschränkt und, wo es irgend zu vermeiden ist, haben nur einigermaßen untergeordnete Charakter keine Worte. So ist es besonders vortrefflich und ausdrucksvoll daß Jole in den Trachinierinnen des Sophokles gar nicht spricht; Euripides nimmt es zwar hierin weniger genau, bemerkt aber muß werden, daß die Alten zwar häufig Kinder auf die Bühne gebracht, sie jedoch niemals haben reden lassen; Menoikeus und Jon sind die jüngsten Rollen, welche sich finden dürften und dies in offenbar späteren Stücken des Euripides.

Wenn Aeschylus der Erfinder der Trilogie ist, so drängt sich zunächst die Frage auf, wann er sie aufbrachte; allein das ist nicht so leicht beantwortet. Haben wir denn überhaupt Gewißheit, wonach wir sie ihm beimessen? Direkte Zeugnisse fehlen auch hierüber, allein noch mehr fehlt: wir wissen auch die Ursache dieser Einrichtung nicht, die vielleicht, könnte man denken, in irgend einer heiligen Sitte oder Bedeutsamkeit zu suchen ist. Wenigstens gesteht Hermann (de tetral. Opusc. II. pag. 307): tetralogia certavisse tragicos quo tempore institutum fuerit, nescimus, und gleich darauf: quae caussa hujus instituti fuerit, nescimus. Dahlmann dagegen scheint die Trilogie sehr früh zu setzen, denn er meint, daß die Kürze der anfänglichen Stücke zur Aufführung mehrerer nach einander bewegt habe. Dies ist nicht so leicht abzuweisen, man beachte aber, daß es eigentlich nur den Uebergang zur unzusammenhängenden Tetralogie geben würde, welche man doch für Aeschylus nur in dem Sinn des mangelnden fortlaufenden Fadens der Fabel zugeben kann. Welcker, der

nun gerade wieder nur vorzugsweise einen solchen fortgehenden Zusammenhang will, behauptet seinerseits, was er schwerlich beweisen kann, daß sogar schon die Ilias trilogisch componirt sei; er scheint die Theilung nach drei in griechischer Kunst für alt und wesentlich zu halten, wenn er gleich der Meinung ist, die eigentliche Verbindung dreier ganzen Tragödieen zu einer Einheit gehöre erst dem Aeschylus, dem sie den Namen des Vaters der Tragödie erworben, welchen Namen Phrynichus tragen würde, falls er seiner Kunst schon diesen großen Zuschnitt gegeben. Will man überhaupt annehmen, daß Aeschylus bei seinem ersten Auftreten Trilogieen gegeben habe, und diejenigen Stücke, auf welche die Trilogie nicht paßt, vielmehr für die spätern halten, so daß sich hier Aeschylus also schon nach dem Sophokles bequemt hätte? Mir scheint dies nicht die leichteste Annahme und gewiß müßte Phrynichus schon die Trilogie zukommen, damit Aeschylus nur von vorn herein damit auftreten konnte, denn beim ersten Erscheinen erfand er unmöglich dies Auffallende, er fing nicht an mit dem höchsten Gipfel seiner Kunst, noch auch wäre er wohl gleich damit durchgedrungen. Wäre es dennoch der Fall, so müßte er wohl schon bei seinem ersten Hervortreten gesiegt haben, und nicht erst funfzehn Jahre später. Also bleibt nichts anders übrig als in der Mitte seiner tragischen Laufbahn diesen Wendepunkt der Kunst zu suchen, der, da alles Gelegenheit, Veranlassung, Ursache haben will, doch auch wohl der seinigen bedürfte. Wir müssen wieder zunächst an die Perser denken, und wenn man sich entsinnen will, worauf wir ganz besonders aufmerksam machten, daß nämlich in dieser Trilogie die Verbindung von ganz anderer Art ist, als in den übrigen, daß hier der Verband nur in der festlichen Gelegenheit liegt, und daß wir noch eigentlich gar nicht drei zu einem großen Ganzen verbundene Tragödieen haben: alsdann wird man hier zugleich alles finden was nöthig ist: Gelegenheit, Anfang und Uebergang.

Phrynichus hatte noch keinen Dialog: also konnte er auch keine Trilogie im Sinne des Aeschylus haben, desto leichter aber drei in sich geschlossene und zu einem größern Ganzen mittelst des Chors verbundene Vorträge, welche eben dadurch, daß sie den verschiedenen, jedesmal am meisten betheiligten Personen in den Mund gelegt wurden, nicht bloßer Bericht eines dritten waren, sondern mehr und mehr als Monolog erscheinen mußten. Auch hierin lag nach einer andern Seite hin gewiß eine sehr natürliche Einleitung der spätern Trilogie, und zwar dreier fortlaufenden Tragödien.

Gab nun Aeschylus dem überkommenen Drama durch die Hinzubringung des zweiten Schauspielers eine wesentlich andere Gestalt, so ist sehr unwahrscheinlich, daß er bei dem andern Schritt zur eigentlichen Trilogie gleich auf einmal drei vollständige dramatisch ausgearbeitete Tragödien verbunden habe, um so weniger als er selbst vielleicht noch einige Zeit der undialogischen Behandlung anhängen mochte. Es ist glaublich, daß, als er die neue Trilogie aufgebracht, nur das Mittelstück eine genauere dialogisch dramatische Ausführung erhielt, dagegen das einleitende und beschließende Stück sich weniger von der alten Form entfernte, überdies auf einen bescheidenern Raum beschränkt blieb. Wie aus Andeutungen hervorzugehen schien, so war in den Persern das Mittelstück durchaus das überwiegende, also vielleicht der Phineus und Glaukus nur als Vorspiel und Nachspiel anzusehn. Eigentlich dramatisch ist namentlich der Glaukus schwerlich gewesen, und, weit entfernt ein Hinderniß zu sein, dient dies nur zu neuer Bestättigung unserer Vermuthung. Will man aber überhaupt etwas daraus schließen, daß Pausanias (IX, 22, 6) den Glaukus Pontios des Aeschylus nicht eine Tragödie, sondern nur ein Drama nennt, ferner daß er sagt, die Fabel des Glaukus hat dem Aeschylus ausgereicht (ἐξήρκεσε) daraus ein ganzes Drama zu machen, so würde dies doch auch nur auf eine unentwickeltere Kunstform, nicht aber, mit Hermann,

auf ein Satyrspiel hindeuten. Auch den *Λυόμενος* nennt der Scholiast nur *δρᾶμα*.

Daß Aeschylus bei seinen Persern als Vorbild ein Stück des Phrynichus vor sich hatte, sagt uns das alte Argument und der einzige dort erhaltene Vers jenes ältere Stückes lehrt zur Genüge, in wie vielen Punkten sich Aeschylus demselben anschloß. Nun liegt in der Natur der Sache, daß der erzählende Vortrag des Phrynichus sich nicht, wie ein Drama, zumal wie ein ausgebildetes, auf die Einheit einer einzigen Handlung beschränken kann, sondern den vollständigen Verlauf einer Begebenheit zu umfassen sucht. Hiernach wäre nichts wahrscheinlicher, als daß schon Phrynichus zugleich aller der Schlachten gedacht hätte, denen Griechenland seine Befreiung dankte; Aeschylus aber durfte davon nicht abweichen. Dies wäre neuer Grund für die trilogische Verbindung des Seeglaukus mit den Persern, zumal da Aeschylus in der Einkleidung der Berichte etwas Neues und Schöneres bringen mußte, um seinem Vorgänger, wie er auch in den Fröschen sagt, nicht bloß zu folgen.

War es aber so mit den drei Stücken bewandt, so wird um so weniger auffallen, daß die Nachrichten der Alten über die Persertrilogie und namentlich über Glaukus und Phineus so äußerst dürftig sind. Ganz anders dagegen verhielt es sich mit der Orestie, denn diese war eine Trilogie aus drei vollkommen ausgearbeiteten Tragödien, von denen sogar Agamemnon und die Choephoren einen ganz andern und weit vollendetern dramatischen Plan haben als in früherer Zeit ein einzelnes Mittelstück. Die Orestie ohne Zweifel ist der Gipfel der trilogischen Composition des Aeschylus und es ist keineswegs so ausgemacht oder auch nur glaublich, daß er gar viele Trilogieen von so weiter Entwicklung und so geschlossener Ausführung der einzelnen Tragödien gedichtet habe. Vielmehr muß die Orestie seinen frühern Trilogieen nicht minder unähnlich gewesen sein und ihnen vorausgestanden haben, als diese ersten Trilogieen seinen noch nicht

trilogischen Stücken, oder letztere wieder denen des Phrynichus. Bis zur Orestie hinauf nun zeichnet sich ein Entwicklungsgang, dessen einzelne Stufen wir auszumitteln haben.

Was uns dabei vorzüglich leiten muß, ist die Chronologie der Stücke. Hätte Welcker auf diesen Punkt sorgfältiger geachtet, so würden seine Forschungen noch mehr belohnt worden sein. An mehreren Stellen seines Buchs setzt er voraus, daß die Sieben gegen Theben noch vor den Persern gegeben worden: stände das fest, so ist freilich kein vernünftiger Entwicklungsgang gedenkbar. Dann ferner mit sich im Widerspruch, äußert er wieder (S. 514) Aeschylus hätte die Sieben erst nach dem Auftreten des Sophokles aufgeführt. Die Perser müssen vor den Sieben gegen Theben gespielt worden sein, sonst dürften wir unser ganzes Unternehmen nur aufgeben; nun steht aber dies glücklicherweise durch eine sehr ausdrückliche Notiz fest. Der Scholiast zu den Fröschen des Aristophanes bemerkt zu v. 1019 (1053) τοὺς ἑπτ' ἐπὶ Θήβας) οἱ Πέρσαι πρότερον δεδιδαγμένοι, εἶτα οἱ ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας· νῦν δὲ τὸ ὕστερον προτέρως εἶπε. Nämlich der Dichter, dem es hier auf nichts weniger als auf die Chronologie ankömmt, nennt aus andern Rücksichten zuerst die Sieben und darauf die Perser. Der Scholiast erinnert uns aber, daß dies nicht von der Chronologie verstanden werden könne und der Widerspruch gegen die Worte des Dichters giebt erst recht zu erkennen, er müsse eine sehr bestimmte Nachricht vor sich gehabt haben; dies sagt er denn auch zu v. 1024 (1058) nur noch ausdrücklicher. τοὺς Πέρσας) Αἰσχύλου δρᾶμα οὕτω καλούμενον· τὸ δὲ εἶτα καὶ τὸ μετὰ τοῦτο οὐ θέλουσιν ἀκούειν εἰς τὰς διδασκαλίας. Nun fällt die Aufführung der Perser Ol. 76, 4, denn das Argument sagt, sie seien unter dem Archon Menon einstudirt worden; eine genaue Zeitangabe für die Sieben fehlt zwar, aber es lassen sich Grenzen angeben. Sehr bekannt ist die Geschichte, welche Plutarch, Apophthegm. reg.) erzählt, daß da Aristides der Aufführung bei-

wohnte, alle Zuschauer bei den Worten: *οὐ γὰρ δοκεῖν δίκαιος, ἀλλ' εἶναι θέλει* cet., ihre Blicke auf ihn wendeten. Aristides starb aber Ol. 78,2. Noch näher läßt sich kommen, denn die Sieben können nicht füglich nach Ol. 77,4 auf die Bühne gebracht sein, weil in diesem Jahr, vom Sophokles besiegt, Aeschylus nach Sicilien reiste. Weiterhin werden wir Gründe angeben, woher die Sieben auch damals nicht gegen Sophokles zum Kampf können gestellt worden sein, sondern schon, mindestens um ein Jahr früher gespielt sein müssen. Hiemit stimmt denn auch die Beschaffenheit des Stückes vortrefflich überein.

Betrachten wir zuerst die Perser, so offenbart sich in mehrern Dingen noch die nahe Verwandtschaft mit den Anfängen tragischer Kunst. Erstlich meine ich hier das große Vorwalten des Chors, der gleichsam im Vordergrunde des Stückes agirt; ferner das Vorwalten der Erzählung durch den Boten, sodann die drei Abschnitte in denen drei verschiedene Personen auftreten, im ersten Atossa, im zweiten Darius, im dritten Xerxes, von denen sich nur Atossa in den zweiten Akt hinüberzieht; dagegen aber Xerxes gar keinen Dialog mit einer zweiten Person hat, sondern ganz nach der ältern Art nur mit dem Chor Worte wechselt. Auch ist nirgend ein künstlicher Dialog, sondern entweder Frage und Antwort oder abwechselndes Fortsprechen über denselben Gegenstand.

Die Sieben gegen Theben nun scheinen ihrer innern Behandlung nach die Stufe einzunehmen welche den Persern zunächst steht. Der Chor der durch die Belagerung geängstigten Weiber ist in starker Bewegung und gleichfalls noch sehr im Vordergrunde; auch hier ferner sondern sich, wiewohl weniger bestimmt, drei Theile der Handlung heraus, von denen den ersten Eteokles mit seinen Scheltworten gegen die verzagten Weiber, den zweiten der Bericht des Boten mit der Entgegnung des Eteokles, den dritten aber jenes Auftreten des Herolds, der Antigone und der Ismene ausfüllt, welches das nächste Stück anzuknüpfen dient.

In den Gesängen des Chors scheinen sich nur jene ähnlichen Klaglieder der Persergreise wieder zu spiegeln, und gewiß ist hier alles schöner und farbiger, die Worte noch prächtiger; die Vergleichung der beiden Boten liegt allzu nahe, doch ist die jedesmalige Entgegnung des Eteokles ein Fortschritt zum Dramatischen. In Schilderungen des kriegerischen Sinnes und des Uebermuths vornehmlich nun erscheint der Charakter des Aeschylus hier so intensiv, daß Aeschines (Plut. Symp II. p. 715) sagte, Mars aber nicht Bacchus habe dies Stück eingegeben. Schwerlich ohne Einfluß auf die Composition mag des Phrynichus Belagerung von Milet gewesen sein, welche so großes Aufsehen machte. Was nun endlich das Ganze der Trilogie betrifft, so ist doch soviel abzusehn, daß der Dichter auch hier einen nicht unbedeutenden Fortschritt gemacht haben müsse, denn wenn auch die Sieben das Hauptstück blieben, so hat es doch allen Anschein, daß das letzte Stück, in dem Antigone auf die ihr bekannte Gefahr hin den Bruder bestattete, mehr dramatisches Leben besaß, als der Glaukus gehabt haben kann. Ferner ist abzunehmen daß, zumal da auch noch eine Tragödie voranging, sie möge nun Oedipus oder wie sonst geheißen haben, das Ganze einen größern Raum umfaßte, als die Perser, endlich daß hier schon mehr drei Tragödien, nicht aber Eine Tragödie mit Vorspiel und Nachspiel, zusammenhingen. Was ihre Verbindung anlangt, auch darin möchte ein Fortschritt zum Kunstmäßigern sein, denn schon auf entschiedene Weise ist hier die Anknüpfung des nächsten Stücks zu sehen, welche Aeschylus in allen seinen spätern Tragödien gehabt zu haben scheint. Besonders nun ist hier zuerst jene große Gliederung dreier zusammenhängenden Tragödien aus Einer fortgehenden Fabel, dahingegen die Perser nur durch symbolische Verknüpfung und durch den außerhalb liegenden Punkt der Befreiung Griechenlands an einander geschlossen sind. Die Sieben gaben nun die Norm für die äschyleische Trilogie ab; es begreift sich aber, wie diese Kunstform durch die Perser eingeleitet und

so unwillkührlich herbeigeführt worden, daß wohl eben nur die ganz organische Entwickelung, die wie jedes natürliche Wachsen, ganz unmerklich geschiebt, die Schuld an dem Mangel aufgezeichneter Nachrichten trägt. Von solchen Nachrichten ist uns eigentlich nichts durch die Spätern veruntreut oder durch den Zahn der Zeit entzogen worden, sondern schon Aristoteles war hierüber sehr unvollständig unterrichtet.

Ob den Sieben gegen Theben ein Satyrspiel gefolgt sei? Wer will dies entscheiden, da einmal die Didaskalieen des Aristoteles ganz für uns verloren sind. Gilt es aber zu muthmaßen, alsdann dürfte folgendes gehört werden. Nicht unmöglich, daß bei denjenigen Aufführungen, welche zuerst die vorigen an Umfang übertrafen, das Satyrspiel vielleicht schon deshalb wegblieb. Auch die Zeit war zugemessen und feststehend, wovon man sich gar leicht durch dem flüchtigsten Vergleich der Verszahlen der auf uns gekommenen Stücke überzeugen kann; anderseits würde bei diesen schnellern Fortschritten ein gewisses Ausweichen von der Regel, die zumal noch nicht da ist oder eben wankend gemacht wird, nicht allzusehr auffallen, auch war das Satyrspiel gewiß wegen des *οὐδὲν πρὸς Διόνυσον* jetzt nicht mehr unerläßlich. Hiemit vergleiche man unsere obige Auslegung der Stelle des Scholiasten zum Aristophanes. Die Orestie und die Hiketiden ausgenommen, haben wir lauter Mittelstücke des Aeschylus übrig; auffallend, daß ihre Verssumme bis auf wenige Einer vollkommen stimmt, denn alle gleich enthalten sie etwa 1070 Verse. Aber das sind nur die Mittelstücke, und gewiß haben nun gerade die Seitenstücke die Aenderung gemacht; eine Tragödie wie die, welche auf die Sieben gegen Theben folgte, dürfte umfangreicher gewesen sein, als der Seeglaukus; dieser war eine bloße Erzählung, jene ein Drama mit einiger Verwickelung und wahrscheinlich doch mit heiligen Opfern bei der Bestattung; endlich mußte Antigone auf der That ertappt werden und auch den Tod finden.

Wir kommen jetzt auf den Prometheus; für ihn leider ist die Chronologie noch unbestimmter. Nur einen einzigen Haltpunkt giebt es und dieser ist seiner Natur nach wenig sicher: es ist die Erwähnung und Anspielung auf eine Eruption des Aetna, welche Prometheus prophezeit. Was der Dichter prophezeit, von dessen Eintreffen muß er schon versichert sein, denn hierauf beruht die ganze Wirkung. Dies nun dürfte nicht zweifelhaft sein und eben so wenig ist zweifelhaft, wann um jene Zeit herum die auffallendste Eruption stattgefunden, nämlich Ol. 75. 2. Dagegen folgt gar nicht, daß Aeschylus jene Anspielung in demselben Jahr oder auch nur im folgenden gemacht haben müsse, und der Vergleich mit Pindar, welcher seine berühmte Beschreibung dieses Ausbruchs gleich seiner ersten pythischen Ode einflocht, beweist das Gegentheil, denn diese Ode wird auf 76,3 gesetzt. Doch giebt der Umstand etwas anderes an die Hand; wie vielleicht Pindar jene Stelle nicht gedichtet, wäre er nicht in Sicilien gewesen, so vielleicht auch Aeschylus; er ging aber erst 77,4 dahin ab. Diese Vermuthungen werden immer Vermuthungen bleiben; allein man kann jene ausdrückliche und malerische Beschreibung nicht lesen, ohne daß man versucht wäre an eigne Anschauung wenn auch nur eines kleinern Ausbruchs zu denken. Was das Stück selbst ergiebt, so sind alle innern Gründe vorhanden, es in diese Zeit und namentlich nach den Sieben zu setzen, denn die Schilderung des Uebermuths und des Heldensinns im Leiden hat hier den höchsten Grad poetischer Stärke erreicht, und wenn auch noch die Neigung zu langen berichtartigen Erzählungen aus dem alten Herkommen zurückblieb, so scheint doch in der Behandlung des Dialogs ein Fortschritt unverkennbar; endlich ist hier der Fluß der Sprache um vieles milder, und ebner, und die Fülle runder und abgemessener. Wer es sonst will, kann auch an den dritten Schauspieler denken, den, wie wir zeigen werden, wahrscheinlich Sophokles schon bei seinem ersten Hervortreten Ol. 77,4 auf die Bühne

brachte. Aeschylus aber sah dessen Stück mit an, weil er sogar mitkämpfte.

Ueber die Reisen des Aeschylus nach Sicilien haben sehr verschiedene Meinungen geherrscht; man vergleiche besonders Boeckh Gr. Tr. Pr. p. 46 seqq.; Hermann de choro Eumenidum Opusc. II, 155 seqq. Welckers Aeschyl. Tril. p. 516; und Lange de Aeschyli vita p. 15 seqq. Hermanns Grund, daß Aeschylus, dem so viel auf die Ausstattung ankommen mußte, nicht das Einstudiren seiner Stücke zu Athen einem andern übertragen haben werde, ist sicherlich von Gewicht; allein er thut zu viel wenn er, um alle einzelnen Nachrichten auszugleichen, ihn sogar vier Reisen nach Sicilien machen läßt. Man darf eher an der gleichmäßigen Zuverlässigkeit jener Angaben zweifeln, als in damaliger Zeit ein so vielfaches Hin- und Herreisen annehmen: hierin hat Lange gewiß Recht. Lange hat wahrscheinlich dem schon zu sehr verschleppten Streit dadurch ein Ende gemacht, daß er nur zwei Reisen des Aeschylus nach Sicilien feststellt: Ol. 77,4 nach dem Wettstreit mit Sophokles, wie Plutarch sehr ausdrücklich berichtet, und Ol. 80,2, also nach der Aufführung der Orestie, welche ihm wegen des Chors der Eumeniden, vielleicht aber eher von den Demokraten aus Veranlassung seiner aristokratischen Feier des Areopags, eine Anklage zuzog. Aus letzterem Umstande geht hervor, erstlich: die Orestie könne nicht unter den nach Aeschylus Tode gegebenen Stücken gewesen sein, zweitens: Aeschylus habe sich damals zu Athen aufgehalten und selbst aufgeführt: eine Annahme, welche überdies durch die Beschaffenheit der Trilogie bestättigt und erheischt zu werden scheint. Prometheus wurde wahrscheinlich zuerst in Syrakus gegeben und erst nachher unter des Dichters eigner Leitung zu Athen, wie das Umgekehrte mit den Persern stattfand; er enthält noch gar wenig von dem Einfluß sophokleischer Kunst, deren Eigenthümlichkeit sich doch sehr früh gezeigt haben muß. Desto mehr Einfluß hiervon ist in der ganzen Erfindung und Anlage der Orestie, woraus die Wahrscheinlichkeit

entspringt, Aeschylus möchte sie nicht nur in Athen gedichtet, sondern vorher daselbst auch mehreren Aufführungen von Sophokles beigewohnt haben. Daß Prometheus in Sicilien gedichtet wurde, dafür scheint es noch fernere Gründe zu geben. Athenäus (IX. p. 402) bringt mehrere Beispiele des Sicilischen Sprachidioms aus dem Meleager und den Phorkiden des Aeschylus bei, letztere aber müssen mit dem Prometheus von gleichem Kunstcharakter gewesen sein, was aus der Art der Zusammenstellung beider in der Poetik des Aristoteles (cap. 18.) zu ersehn, man möge nun der Conjectur ὅμαλον folgen oder richtiger nicht. Durch Sophokles erst war mittlerweile die verwickelte und ethische Gattung in Athen herrschend geworden und nach seiner Rückkunft aus Sicilien lenkte Aeschylus selbst dahin ein, wenn er gleichwohl seiner Trilogie treu blieb. Die Vereinigung beider Kunstarten zeigt uns nun eben die Orestie auf sehr interessante Weise.

Eine Vorübung seiner Eumeniden dürfte man in dem Endstück der Danaiden finden. Die Danaidentrilogie in die sicilianische Zeit zu rechnen, sehe ich die Gelehrten nicht abgeneigt, also wären sie früher als die Orestie. Dies ist auch für die Annahme gesetzmäßiger Entwickelung das Vortheilhafteste; denn das bewährt sich überall als untrügliches Fundamentalgesetz, daß die Kunst irgend eine Auffassung da zuerst annimmt, wo der Gegenstand sie entgegenbringt, hingegen erst fernerhin dieselbe so davon abstrahiren lernt, daß sie damit als einem freien Eigenthum schaltend, sogar nach künstlerischen Zwecken sie herbeiführt und hineinflicht, wo der Gegenstand sie nicht hat. Die Gerichtssitzung der Danaiden ist durch die Fabel, wie nach alten Zeugnissen feststeht, gegeben, in den Eumeniden dagegen hat Aeschylus die Entscheidung durch den Areopag wahrscheinlich erst erfunden, und zwar um den Athenern, denen er sich vielleicht zuerst wieder vorstellte, ein Compliment zu machen — das aber sehr fehlschlug.

Sogar ein noch größerer Zusammenhang der Fabeln läßt sich vielleicht nach der so bestimmten Chronologie der äschyleischen Stücke entdecken, so daß sich gewissermaßen auch ein Verband unter den Trilogien zeigt und man recht sieht, wie er die Stoffe der Reihe nach aufgefaßt hat und gleichsam methodisch von einem zum andern fortgegangen ist. Die Perser endigten mit dem Prometheus Feuerzünder; einerseits schloß er nun an das Hauptstück und dessen Erfindung die Trilogie der Sieben gegen Theben an, aber den Inhalt des Satyrspiels machte er weiterhin zum Gegenstand einer ganzen Trilogie. Aus dem Prometheus wiederum scheint er außer den Phorkiden noch die Danaiden herausgesponnen zu haben, die auf das bestimmteste mit der Io zusammenhängen und, ihrem Inhalt und Sinne nach, in der Wahrsagung des Prometheus gegeben sind. Das Endstück der Danaiden endlich gab ihm die Erfindung der Eumeniden ein, in denen sich zum Theil auch die Phorkiden spiegeln möchten; daß er andererseits unmittelbar vor seiner Orestie seine Iphigenie, ungewiß in welcher trilogischen Verbindung, gedichtet habe, ist mir kaum zweifelhaft. Lassen nun schon die wenigen Stücke des Aeschylus, welche auf uns gekommen sind, rücksichtlich der künstlerischen Behandlung und der Fabel selbst, so viel gesetzlichen Fortschritt und Zusammenhang erkennen, wie viel organischer noch müßte dies alles erscheinen, falls die vollständige oder auch nur eine reichlichere Zahl seiner Werke uns zu Gebot stände. Zugleich scheint aber das Ebengesagte die tröstliche Versicherung einzuschließen, daß gerade die trefflichsten und für den Fortschritt der Kunst bemerkenswerthsten Werke auch der Zeit am besten getrotzt haben.

Aber auch noch nach des Aeschylus Tode soll sein Sohn Euphorion des Vaters Stücke auf die Bühne gebracht haben. Suidas giebt: *Εὐφορίων, υἱὸς Αἰσχύλου τοῦ τραγικοῦ, Ἀθηναῖος, τραγικὸς καὶ αὐτός· ὃς καὶ τοῖς τοῦ πατρὸς Αἰσχύλου, οἷς μήπω ἦν ἐπιδειξάμενος, τέτρακις ἐνίκησεν.* Also mußte Aeschylus Tragödien, die er selbst nicht zu Athen gegeben, hinter-

lassen haben, wahrscheinlich doch vier Trilogieen, und gewiß Stücke zu vier Vorstellungen. Außerdem wurden seine Stücke wiederholt. Apoll. VI. p. 258. Ἐκαλοῦν δὲ καὶ τεθνεῶτα εἰς Διονύσια· τὰ γὰρ τοῦ Αἰσχύλου ψηφισαμένων ἀνεδιδάσκετο καὶ ἐνίκα ἐκ καινῆς. Ja noch mehr; es heißt in der Lebensbeschreibung: Ἀθηναῖοι δὲ τοσοῦτον ἠγάπησαν Αἰσχύλον, ὡς ψηφίσασθαι μετὰ θάνατον αὐτοῦ, τὸν βουλόμενον διδάσκειν τὰ Αἰσχύλου, χρυσὸν λαμβάνειν.

Hienach nun liegt der Uebergang zur äschyleischen Kunstart deutlich vor, sowohl in der immer größern Einschränkung und zugleich kunstmäßigern Gestaltung des Chors, in der Ausstattung der Tragödie mit aller Art imposanter Anschaulichkeit, dann ferner in dem eigentlich Dialogischen und Dramatischen durch Hinzubringung des zweiten und bald auch des dritten Schauspielers, endlich in der Trilogie. Wie die letztere bei Aeschylus doppelter Art ist, mit fortlaufendem Faden der Fabel und mit bloß poetischer Verknüpfung unter heterogenen Fabelstoffen, so deutete sich auch ein doppelter Uebergang an. Allein wesentliche Glieder dieser organischen Entwickelungsreihe liegen erst jenseits über Aeschylus hinaus, so daß die Untersuchung für jetzt unerschöpft liegen bleiben muß und erst dann aufgenommen werden kann, wenn bereits der fernere Verlauf der Kunst bis zum Gipfelpunkt und selbst schon der Beginn des Verfalls zur Sprache gekommen; anderseits liegen wieder für die zusammenhängende Trilogie höchst wesentliche Elemente in der Entwickelung der volkspoetischen Fabeln selbst und in deren vitalem Princip. Alles dies haben wir erst zu durchforschen, und vielleicht entdecken sich auch noch dabei gelegentlich interessante Mittelglieder der Entwickelung. Zunächst kehren wir jetzt auf Sophokles zurück.

IV.

Zergliederung sophokleischer Stücke.

Nulla Sophocleo veniet jactura cothurno
Ovid. Amor.

So eben und ununterbrochen sich der Weg der Entwickelung bis zur Trilogie des Aeschylus in stetem und stetigem Anwachsen zeigt: so groß scheint nun der Abfall und die Kluft zu sein, die zwischen Aeschylus und Sophokles liegt, denn letzterer, wie wir schon vorläufig sahn, gab immer nur Ein Stück. Gewiß müssen wir gespannt sein, wie hiemit organischer Fortschritt bestehen könne. Ich behaupte aber sogar, daß letzterer dies fordere; in der Natur der sophokleischen Stücke muß die Lösung zu finden sein.

Die Gegenüberstellung der Choephoren und der Elektra hat bereits ergeben, in welcher Richtung wir sophokleischen Kunstcharakter zu suchen haben, und wirklich findet sich eben dieser mit der seltensten Consequenz in allen Werken des großen Tragikers wieder, nur noch ausgesprochener und noch höher potenzirt. In alle Feinheiten seiner sehr bewußten Kunstübung einzuführen wird nunmehr unsere Aufgabe sein.

Mit welchem Stück aber sollen wir anheben? Die chronologische Ordnung läßt sich schon darum nicht beobachten, weil sie

nur für wenige Stücke feststeht; so lassen wir uns denn vielmehr von der innern Verwandtschaft leiten und je nachdem die Stücke selbst geeignet sind ihre poetischen Intentionen ins Licht zu stellen und zu erklären. In möglichster Stufenfolge wollen wir dabei zu denjenigen Stücken aufsteigen, in denen die uns schon jetzt nicht ganz unbekannte sophokleische Art immer tiefer und innerlicher vorkommt, sich immer unzertrennlicher mit der Schicksalsidee selbst verflicht, bis sie sich zuletzt fast damit identificirt.

In mancher Rücksicht würde nun der Philoktet die deutlichste Aehnlichkeit mit der Elektra gewähren, sofern auch dort eine falsche Nachricht und der trügerische Anschlag gegen einen nichts Ahnenden zum großen Theil das Interesse ausmacht; allein wir wollen dies Drama, in dem sich eine so außerordentliche Kunst zeigt, hier ganz ausschließen; wir wollen es uns nämlich vorbehalten bis an eine Stelle, wo noch ganz besondere Vergleichungspunkte, ähnlich denen bei der Elektra, die Analyse fruchtbarer machen sollen. Auch ist der Philoktet fast schon zu reich und zu verwickelt componirt, als daß wir hier damit füglich anheben könnten; dagegen bietet sich ein anderes Stück ganz vorzüglich zur Eröffnung der Reihe an, weil es, obwohl mit der ersinnlichsten, und gewiß mit einer unerreichten Kunst angelegt ist, doch nur in gerader Reihe fortgeht und in beständiger Steigerung fast immer nur eine einzige Figur poetischer Darstellung verfolgt, die für die Art des Sophokles so bedeutsam und entscheidend ist. Ich meine kein anderes als den

König Oedipus.

Das Stück spielt in Theben, als dem Sitz der Labdakiden; es wird, wie auch Aeschylus liebte, mit einem Fest und einem Festaufzuge eröffnet. Wem gilt dies Fest? Allen Göttern, damit sie Theben schützen und behüten vor dem Unheil, das die Stadt heimsucht, vor Pest, Miswachs, Unfruchtbarkeit. Oedipus

selbst fragt den Priester nach der Ursache seiner Opfer; dieser schildert das Elend des Landes und fordert den König zur Mitwirkung auf. Nicht nur verspricht Oedipus diese Mitwirkung, sondern äußert auch, daß er bereits nach Delphi den Kreon gesandt habe. Kreon kommt; mit welcher Nachricht? mit guter: „denn ich nenne auch das Unglückliche gut, wenn es zu gutem Ausgange gewandt werden kann." Heimlich will er die Nachricht dem Oedipus im Innern des Hauses mittheilen, allein dieser bringt, es draußen in Gegenwart aller zu thun. Solcherweise wird denn Oedipus selbst durchweg im Folgenden, sogar mit Zwang und Gewalt und bei dem Widerstreben derer, die schon Ahnung dessen haben, was droht, die Bloßlegung des schrecklichsten Geheimnisses herbeiführen, mit Hoffnung beseelt bis auf den letzten Augenblick. Kreon sagt: Das Land ernährt einen Menschen als Fluch. Oedip. Wie kann es gesühnt werden? Kreon. Mord mit Mord. Oed. Wessen Schicksal bezeichnet der Gott? Kr. Des Laios. Oed. Ich hörte von ihm, sah ihn aber nicht. Kr. Seine Mörder zu strafen befiehlt der Gott. Oed. In welchem Lande sind sie, wo ist ihre Spur? Kr. In unserm Lande. Oed. Fiel Laios in seinem Hause, auf dem Felde oder in der Fremde? Kr. In der Fremde, als er heimreisen wollte. — Oedipus will nun den Thäter strafen, weit entfernt zu ahnen, daß er es selbst ist. Der Priester aber spricht die Hoffnung aus, daß mit dieser Weissagung das Land so gut als schon befreit sei: echt sophokleisch gewandt. Der Chor fordert nun alle Götter auf, zur Entdeckung des Thäters mitzuwirken, Zeus mit dem Blitz, Apoll mit dem Pfeil, Artemis mit dem feurigen Strahl, Bacchus, der Schutzgott Thebens, mit der Fackel; ach, sie ahnen alle nicht, daß sie nur auf ihren Fürsten die Geschosse aller Götter richten: unter diesen geht Oedipus fortan! Immer tiefer rennt er jetzt in die Netze des Schicksals, wie einmal Aeschylus sagt. Als Fremdling will er die Sache fördern und ruft jeden auf, der etwas wisse von dem Mörder,

ihn zu nennen. Sodann spricht er förmlich und feierlich den Bann aus über den Thäter: er sei fern von Opfer und Spende, man stoße ihn fort von jedem Hause, fliehe ihn, wie einen Fluch — und wäre er auch in der Nähe und in diesem meinem Hause. Mir liegt es ob nachzuforschen, denn ich habe die Herrschaft und das Bett das er hatte, ich muß für ihn stehn, als gleichsam für meinen Vater; die Götter der Vergeltung helfen mir dazu. — Der Chor erklärt, er wisse den Thäter nicht, niemand sonst, als Tiresias, der Seher, könne ihn wissen. Aber Tiresias ist abwesend. Chor. Eine gewisse Spur ist. Oed. Welche? Chor. Wanderer tödteten ihn. Oed. So hörte ich auch. Chor. Vernimmt der Thäter den Bann, so wird er die Flucht ergreifen. Oed. Wer es thun konnte, wird sich jetzt nicht fürchten. — Tiresias kommt; aber sein Schicksal ist das der Kassandra; so hebt er denn auch gleich in demselben Sinn an: Wie schrecklich ist es wissend zu sein; darum geh ich unter, darum mied ich diesen Ort. Oed. Was ist? Tir. Laß mich nach Hause, das ist für mich das Beste. Oed. Wie, du weißt und willst nicht sagen, du willst uns verrathen! — Welche Wendung nun die Sache nehmen wird und muß, kann der leicht voraussagen, der nur die Bedeutung dieser Kunstart unseres Dichters, wenn auch noch nicht einmal deren innere psychologische Nothwendigkeit, gefaßt hat. Oedipus muß nämlich in Zorn gerathen, mit diesem Zorn muß er in Tiresias dringen, ihm das Geheimniß aufzuschließen, Tiresias muß ebenso nothwendig ausweichen, allein durch sein Ausweichen den Oedipus noch mehr aufbringen, so daß dieser dem Seher endlich Dinge sagt, welche nicht verfehlen können auch ihn selbst zu reizen und aufzuregen, damit in solcher Aufregung der Groll über die Besonnenheit siege und ihn das auszusprechen treibe, was mehr und mehr, schrecklicher und schrecklicher, die Unthaten an den Tag bringt. Nach lebhaftem, erbittertem Wortwechsel sagt Tiresias schon: der Mörder ist in deiner Gewalt; doch ist noch im Griechischen ein unbestim-

teres Wort gewählt, κυρεῖν, und dies mit Absicht. Noch deutlicher läßt dann der blinde Wahrsager fallen, Oedipus sehe nicht, wie tief er in der Sünde sei, (ἵν' εἶ κακοῦ) und dies Wort, um es recht schneidend einzuprägen, wird wiederholt, v. 387 und 413. Oedipus entgegnet ihm: Kreon und du, ihr habt euch das ausgedacht. Tir. Nicht Kreon, sondern du selbst bist dir das Unheil. — Dies ist denn der Ort hervorzuheben, wie schön der Dichter so erfunden habe, daß erst Kreon von ferne auf den Gegenstand des Fluchs hindeutet, darauf Tiresias, mit Seherkraft begabt, nur noch näher und ausdrücklicher eben dahin zielt, dagegen Oedipus, statt aus dieser Uebereinstimmung der beiden Böses abzunehmen und das Schreckliche zu ahnen, vielmehr nur auf eine Verabredung derselben schließt, wonach sie es aus irgend einer persönlichen Ursache auf ihn abgesehn hätten. Und das werden wir denn weiter in dieser großen Schicksalstragödie Schritt für Schritt wiederholt aber immer zum vollern gesteigert finden, daß nämlich Oedipus, statt aus den immer näher convergirenden Aussagen und Nachrichten das Entsetzliche vorauszusehn, vielmehr jedesmal nur das Gegentheil von dem schließt, was er augenscheinlich hätte schließen sollen. So kommt es denn, daß eigentlich immer Oedipus der glücklich Geblendete, freilich unhaltbar sich in den Schicksalsnetzen immer mehr Verstrickende, dagegen der Leser der unselig Schauende ist. Hiemit aber haben wir die Grundintention ausgesprochen, welche durch die Anlage unseres Stücks waltet, die Quelle, aus der all das Herrliche und Ergreifende im Einzelnen herfließt.

Oedipus glaubt nicht anders, als daß Tiresias nicht der Wahrheit die Ehre gebe, sondern von schlechten und eigennützigen Beweggründen bestimmt werde, sehr bitter nennt er den blinden Seher einen:

Der, wenn's Gewinn gilt, sehend ist, blind in der Kunst.

Erbittert giebt es ihm Tiresias zurück:

Du Sehn'der siehst nicht, wie du tief in Sünden bist.

So treibt sich der Wortstreit bis zum Aeußersten fort, endlich sogar weist Oedipus den Sehergreis herrisch weg, so daß schon dieser gedrungen und genöthigt ist zu sagen: Dir scheine ich thöricht, aber ich galt deinen Eltern, die dich zeugten, für erfahren. Oedip. Welchen Eltern? bleib! wer zeugte mich? Tir. noch wieder einlenkend, aber nur noch mehr spannend: Dieser selbe Tag wird dich zeugen und dich tödten. Oed. Welche Räthsel! — Ja wohl ihm Räthsel, nur nicht dem Zuschauer, der von vorn herein alles weiß; aber nichts kann meisterhafter sein, als die Wendung dieses Dialogs. Tiresias fährt fort: Taugst du nicht am besten Räthsel zu lösen! Er geht und spricht im Abgehen imposant: Der Mörder den du suchst, wird erscheinen, hier im Lande, Bettler statt eines Reichen, seiner Brüder Bruder zugleich und Vater, seiner Mutter Sohn und Gatte, seines Vaters Mitgeborener und Mörder. Hier greift der Chorgesang ein, schwebend zwischen Furcht und Hoffnung.

Nach dem Chor tritt Kreon auf; der Chor zweifelt zunächst ob Tiresias auch wirklich gewahrsagt, oder bloß aus Zorn so gesprochen habe; dagegen bezieht Oedipus jene Wahrsagung zunächst auf Kreon, diesen seinen Schwager hält er für den Schuldigen, welchen der Gott bezeichne, und läßt ihn deshalb hart an; allein Kreon kehrt die Sache bald um, und deutet dem Oedipus zu seinem Erschrecken an, daß die Wahrsagung des Tiresias auch auf ihn eben so gut passe. Die schon im frühern von uns hervorgehobenen Intentionen gehen hier geradeswegs sich steigernd fort, es gehört zur Erfüllung solcher Poesie, daß Oedipus immer entrüsteter auf Kreon wird, daß er ihn nicht nur des Landes vertreiben, sondern zum Tode verdammen will, es liegt ferner in dem Sinne der Poesie, daß Oedipus in demselben Maaß als seine entsetzliche Unthat, die nur er nicht sieht, schon ans Licht kommt, doch vielmehr nur andere anklagt, den Tiresias der Blindheit, den Kreon des Verbrechens. Außer der

schneidenden Umkehrung, welche hierin der Zuschauer bemerken muß, bekommt so die Sache erst wahre Objectivität: Oedipus verdammt an andern das Verbrechen, in dem er sich bald selbst befinden wird. Der Verdacht nun, den Oedipus allmälig gegen sich selbst schöpfen soll, wird zunächst durch seine Gemalin Jocaste herbeigeführt, aber beachte man, wie! Sie sagt, auch dem Laios sei gewahrsagt worden, daß er durch seinen Sohn sterben müsse; allein sie sagt dies nicht in der Absicht um Tiresias zu unterstützen, sondern vielmehr, um ihn zu widerlegen, Oedipus zu beruhigen und die ganze Sache auszugleichen, denn Laios sei ja vielmehr durch Räuber getödtet worden und er habe den ihm geborenen Sohn, den Oedipus nämlich wie der Zuschauer schon längst weiß, aussetzen lassen um dem Geschick zu entgehn. Gerade entging er ihm hiedurch nicht, dies ist der Schwerpunkt jener volkspoetischen Erfindung, wonach das Schicksal immer fügt, daß die Menschen ihm mit den Schritten entgegenkommen, womit sie ihm zu entfliehen meinen. Und nach derselben, in tiefer Seele des Menschen begründeten poetischen Figur sind dann auch hier die Worte der Jocaste vom Dichter gewendet worden: sie meint das Geschick abzulehnen, und führt gerade hiedurch dessen Entfüllung herbei. Denn eben hier faßt Oedipus zuerst Verdacht; er ist sich bewußt, jemanden räuberischer Weise getödtet zu haben und während sein böses Gewissen nach dem nähern Umständen forscht, unter denen Laios ermordet ward, nach Art und Gestalt, sieht der Zuschauer mit schnellen Schritten schon die Entdeckung des scheußlichen Geheimnisses herannahen; aber der Dichter um jeden Schritt für die Poesie zu gewinnen, tritt jetzt überall hemmend ein und sucht jeden Moment anzuhalten, langsam und wieder Tropfen bei Tropfen, damit keiner unnütz vergossen werde, muß Oedipus im Angesicht des Zuschauers den schwarzen Becher des Schicksals leeren; erst sehr allmälig wird ihm die Binde glücklicher Verblendung abgelöst. Schon trifft die Art ein und die Zeit, „unge-

gefähr dieselbe, wo du zu dieser Herrschaft gelangtest. — Was kümmert dich?" Oed. Frage mich nicht, aber wie war Laios von Gestalt? Joc. ein Greis, nicht unähnlich dir. Oed. Mit Schrecken fürcht' ich, daß der blinde Seher sehend ist. War Laios allein, oder mit Gefolge? Joc. Ein Wagen trug ihn. Oed. Schon ist es klar; wer sagte dies? Joc. Ein Sklave, der sich damals rettete. Oed. Ist er hier? Joc. Nein, denn als er dich herrschen sah, und den Laios umgebacht, flehte er mich an, ihn ferne aufs Land zu schicken, damit er die Stadt nicht mehr mit Augen sähe. Oed. Er komme. Joc. Er ist hier. — Ueberall höchste Meisterschaft in der Wendung des Dialogs, und vollends in der Einführung des Sklaven. Ein Zeuge ist nöthig um das Entsetzliche zu bestättigen, er darf nicht zugegen sein, doch muß er zur rechten Zeit geholt werden können, dies fordert die Oeconomie des Stückes; aber welches Motiv ist seiner Abwesenheit untergelegt? er flieht, sei es daß er weiß oder nur ahnt, genug er flieht dies Haus, flieht den Oedipus als ein schauriges Verbrechen: dies, zumal so durchaus gelegentlich in dem Augenblick hingeworfen, wo Oedipus anfängt sein Elend zu sehn, ist von großer, ergreifender Poesie und von ganz unvergleichlicher Kunst. Nun will Oedipus ferner die Ursache seiner Angst vor der Gemahlin ausschütten, und wie hebt er an? „Mein Vater war Polybos aus Korinth und meine Mutter Merope aus Dorien," also weiß er das Grausenhafteste noch nicht, eine Unschuld, die um so rührender wird, je mehr das Geheimniß schon seiner Entfüllung nahe ist. Oedipus fährt fort: „Nun sagte einst ein Mann, beim Mahl mit Wein überfüllt, daß ich diesem Vater untergeschoben sei. Das konnte ich nicht ertragen, und am andern Tage schalt ich Mutter und Vater; sie erzürnten über diesen Schimpf, mir aber ließ es nicht Ruhe, ich ging nach Delphi, dort erhielt ich von Apollo die schreckliche Kunde, daß ich nach dem Schicksal meiner Mutter Gatte werden müßte und meines Vaters Mörder. Um diesen Orakel zu ent-

gehn floh ich nach Korinth. — Wir kennen nun schon diesen Sinn des unentfliehbaren Schicksals in der Poesie, dessen Vollendung die Sterblichen gerade dadurch näher und vollständiger herbeiführen helfen, daß sie es meiden wollen. Uebrigens treffen hier schon wirklich die Aussagen des Gottes mit denen des Tiresias überein, und ganz vortrefflich ist die Sache vom Dichter so angelegt, daß gerade der Streit darüber ausbricht, als sei Oedipus seinen Eltern untergeschoben. Nichts kann ferner mehr psychologisch movitirt sein, als die Unruhe, die ein aufgefangenes Wort in seinem Innern anfacht: diese Unruhe hat zum Gegenstand, daß er nicht seiner Eltern Sohn, sondern der Sohn Fremder sei; er geht, um hierüber zur Gewißheit zu kommen nach Delphi, allein der Gott giebt ihm einen ganz andern Bescheid; gleichwohl ist Oedipus, wie nur der Zuschauer wieder sieht, noch so verblendet, daß er beide Aussagen nicht verbindet, wie er müßte, sondern ganz entgegengesetzt, daß er nämlich gerade die Mutter die doch nicht seine Mutter ist, und den Vater, der nicht sein Vater ist, meidet nnd flieht, um mit jener nicht Kinder zu zeugen, diesen nicht zu ermorden. Er geht nach Theben aber gerade unterwegs erschlägt er seinen wahren Vater, und in Theben selbst vermählt er sich seiner wahren Mutter: mit welcher poetischen Energie und Tiefe hat hier nicht Sophokles den Mythus im Kleinsten durchgebildet, und überall auf das schlagendste, schärfste und vollständigste den Sinn herausgekehrt, den die Fabel von ihrem Ursprunge her mitbrachte. Nun erzählt Oedipus, welcher eben noch der Jocaste verwies, ihn nicht zu fragen, im Folgenden selbst die nähern Umstände, wie er die Fremden getödtet: daß der Fremde wirklich Laios war, kann sogleich kein Zweifel mehr sein, denn Oedipus hebt an: „ich begegnete einem solchen Wagen, als du sagst." Er ward handgemein, er tödtete alle: „Wenn aber jener Fremdling, der Sklav nämlich, etwa mit dem Laios verwandt wäre, wer kann unseliger sein! Ich trage diese Schuld, aber noch bin ich nicht ganz verbrecherisch,

denn noch fehlt, daß ich meiner Mutter Gatte würde, uud meinen Vater Polybos tödtete.“ Nicht genug kann dies wieder in jedem Wort bewundert werden; mit Absicht aber läßt der Dichter den Oedipus nur seinen vermeintlichen Vater hier mit Namen nennen, nicht die vermeintliche Mutter, damit der Zuschauer das Verbrechen an dieser Stelle unmittelbar auf die Jocaste beziehe. Und wenn nun Oedipus fortfährt: „Möge ich nie jenen Tag sehen“ so sieht er das als etwas Zukünftiges an, fürchtet das als etwas Bevorstehendes, was schon geschehen und vollbracht ist: eine der schönsten Gestalten jener poetischen Figur, welche wir durchweg und überall als die Seele sophokleischer Kunst anerkennen mußten. Noch aber ermahnt der Chor zur Hoffnung; man solle erst die Aussage des Sklaven abwarten. Oed. zu Joc. Du sagtest, er habe von Räubern gesprochen, die ihn tödteten? Joc. Ja, und was mehr? Oed. Nennt er nicht dieselbe Zahl, so kann ich ihn nicht getödtet haben: nur wenn er Einen allein nennt, kann ich es gewesen sein. Joc. Aber die ganze Stadt weiß ja, daß dem Laios geweissagt war, er solle durch meinen Sohn sterben; der nun kann ihn nicht getödtet haben, denn er ist ja selbst in der Ferne gestorben: fürchte also die Orakel nicht, du siehst ja, daß die Weissagungen nicht eintreffen. Oed. Du hast recht; aber den Sklaven laß holen. Joc. Schnell solls geschehen. — Hier haben wir nun ganz den Sophokles wieder, der immer von der Hauptkatestrophe die Hoffnung, die er bis auf den letzten Augenblick nährt, in höherer Flamme aufschagen läßt. Aber mit der seltensten Kunst ist auch hier der Dialog geführt, und ein neuer Faden verstolen angeknüpft. Gerade um den Verdacht zu entfernen und zu widerlegen, bringt Jocaste neue Anzeichen, neuen Verdacht herbei, thut sie bedeutende Schritte um alles ans Licht zu bringen. Die Orakel, die sie beide nur theilweise noch fürchten, will sie Lügen strafen gerade mit dem, worin ihr Eintreffen, ihr vollgemessenes Eintreffen liegt, und zwar ein weit größeres, drohenderes, als sie fürchten: wahrlich, das

heißt die Verblendung des Menschen zur Darstellung bringen und dem Zuschauer selbst als Standpunkt das Centrum des Schicksals anweisen, von wo herab er mit enthülltem Auge das Menschliche übersieht: nie hat ein Dichter es mehr verstanden, seine dichterische Kraft auf den Zuschauer zu übertragen und vor ihm die dargestellten Personen in der Irre irdischer Befangenheit tappen zu lassen: eine göttliche Kunst! An dieser Stelle nun, wie Sophokles mit tiefem Gefühle pflegt, gleichsam um dem Zuschauer Zeit zu lassen, die Spannung und die Erwartung, den angehaltenen Mißton recht in sich aufzunehmen, an dieser Stelle nun fällt der Chor ein, welcher keine neue Handlung bringt, sondern eben nur den Fortschritt derselben verzögert. Er fleht zum Zeus, daß er alles ans Licht führe und die schlimmen Vorbedeutungen des Orakels noch glücklich abwende.

Was geschieht nun im weitern Verlauf des Stücks? Man erwartet gewiß das Auftreten des Sklaven, und hierin würde man sich auch schwerlich geirrt haben, hätten wir ein Stück des Aeschylus vor uns; nur Sophokles pflegt es in solchen Fällen noch anders zu fügen. Er nämlich läßt hier noch erst einen andern Faden, den er uns auch bereits schon früher gezeigt hat, dazwischen treten: der Tod des Polybos wird durch einen Boten gemeldet. Der Chor und Jocaste hatten zum Apoll um Lösung gefleht; diese Lösung wird ihnen jetzt mit schnellern Schritten. Der Bote kündigt seine Nachricht als eine für das Königshaus freudige an, und allerdings hat Jocaste auf ihrem Standpunkt recht, sich über den Tod des Polybos zu freun, denn nun muß es ja wiederum scheinen, als könne auch das Orakel, daß Oedipus seinen Vater tödten solle, nicht erfüllt werden. Wir sehn, immer wird das Unheilvolle so eingeführt, daß es den Handelnden etwas höchst Erfreuliches scheint und dies, wie wir noch ferner sehn werden, gehört höchst wesentlich zur Kunst des Sophokles. „Die Orakel lügen also," sagt Oedipus; ja er geht noch weiter: Wenn denn dies Orakel falsch ist, warum nicht auch

das andere, wonach ich meiner Mutter Bett besteigen müßt'.
Also das Doppelte in dem Schlag des Schicksals, auf keiner
Seite von den Unglücklichen geahnt; dient ihnen nur dazu, daß
sie mit dem Einen das Andere Lügen zu strafen meinen: tiefer
wieder konnte menschliche Verblendung nicht sein! Nur noch
eins scheint zu fehlen, um sie ganz sicher zu machen: Polybos,
an den man die Erfüllung des Einen Orakels geknüpft glaubt,
ist schon todt, nur fehlt also noch, daß auch Merope nicht mehr
am Leben sei. Wie Oedipus dies Wort äußert, so fährt ihm der
Bote schneidend durch die Rede: „Nicht Merope ist für dich zu
fürchten; nicht Korinth hast du zu fliehn." Oed. Hier bin ich
fern von denen, die mich zeugten. Bote. Glückselige Blindheit!
Oed. Bei den Göttern, erkläre dich. Bote. Nicht Polybos zeugte
dich; ich brachte dich ihm, doch liebte er dich, weil er selbst kin-
derlos war. Oed. Bist denn du mein Vater? Bote. Ich empfing
dich auf dem Berg Kithäron von einem Hirten des Laios. — Er
lebt, dieser Hirt, es ist derselbe Diener, von dem oben Jocaste sprach;
er wird geholt. Und was bewirkt die Wendung in dem Gemüth
des Oedipus? Eine Erwartung und Stimmung ganz anderer Art
wird in ihm rege, welche ihm sogar auf einen Augenblick das
Schreckliche wiederum noch entzieht. Er hofft, was er lange wünschte,
jetzt hinter das Geheimniß seiner Abstammung zu kommen. Joc.
Laß ab, ich leide schon genug, laß ab. — Oedipus dagegen dringt
darauf, der Hirt solle kommen. Joc. Weh, weh, Unseliger, nur
dies habe ich zu sagen und nichts mehr. Hier verläßt sie die
Scene und erscheint im Stück nicht wieder; offenbar spiegelt sich
darin ein feines sittliches Gefühl des Dichters, welcher uns die
Mutter von dem Augenblick an nicht mehr vorführt, wo das
scheußliche Verbrechen ans Tageslicht kommen soll und ihr selbst
schon anfängt bewußt zu werden. Ganz anders aber sieht Oe-
dipus noch die Sache an: „Ich will mein Geschlecht wissen,
auch wenn es das niedrigste wäre;" er glaubt nämlich, daß nur
dieserhalb seine Gattin der Untersuchung widerstrebe. Noch an-

ders der Chor, welcher in einem Gesange aus dem Umstande, daß Oedipus auf dem Berge Kithäron gefunden sei, schließen will, ein Gott müsse sein Vater sein, der ihn mit einer Nymphe erzeugt. Wie sehr scheinen hier noch alle Fäden zu divergiren: erst hier, da die Spannung so hoch gestiegen, tritt der Diener auf, und wie die Sache nun fortschreiten wird, ist für den, welcher Sophokles kennt, leicht zu wissen. Der Diener schweigt, er weiß alles, und eben weil er es weiß, muß er schweigen wollen bis zum Aeußersten. Allein er reizt den Oedipus nur mehr und mehr, so weit endlich, daß er ihn mit Drohungen und mit Gewalt zur Aussage zwingt. Wahrhaft epigrammatisch, scharf gefugt, bewegt sich hier der Dialog, in dem Schrittweisen und in dem Zaudern, dem Oedipus jedes Wort abnöthigen muß, nicht in der Plötzlichkeit und in der Ueberraschung besteht der große Effekt, den die Scene hat. Und zwar ist bei der immer wachsenden Angst des Oedipus doch mit künstlerischer Weisheit und mit jenem sophokleischen Geiz die Sache so gehalten, daß er nicht sowohl fürchtet der Sohn des Laios, als der Sohn von dessen Sklaven zu sein. Ja noch mehr: weit entfernt zu sehn, daß alles auf ihn und auf die Erfüllung der ihm gegebenen Orakel paßt, beklagt er vielmehr das Erbarmen des Dieners, welcher, statt ihn zu tödten, ihn dem Polybus übergeben habe; denn noch immer glaubt er, daß nur an diesem das Orakel könne in Erfüllung gehn. Der Chor fällt hier ein, wieder, und zwar noch mehr als vorhin, in der Absicht, um diesen Mißton dauernder zu machen. Schon faßt der Chor Verdacht, Argwohn, Ahnung alles Schrecklichen. Nunmehr erscheint ein zweiter Bote, der Exangelos; und nicht mehr indirekt, nicht mehr schrittweise und verhüllt, sondern plötzlich und ausdrücklich sagt er an: Eine solche Schmach lastet auf diesem Hause, daß weder der Istros noch der Phasis es davon rein waschen kann. Jokaste ist todt; dies ist von dem Unheil, das er meldet, das erste, aber lange nicht das schlimmste. Von Wahnsinn ergriffen, eilte

sie in ihr Gemach, verschloß es und warf sich drinnen auf das Ehebett des Laios, dies Ehebett verfluchend, das ihr vom Manne den Mann, vom Kinde Kinder gab. Aber Oedipus selbst stürmte gegen die Thür und brach sie ein; da fanden wir jene erhängt. Oedipus nun riß ihr die goldenen Sprangen ab von der Brust und bohrte sich damit die Augen aus; dann schrie er, man solle ihn dem Volk zur Schau darstellen, als seines Vaters Mörder und als seiner Mutter —. Jetzt erscheint Oedipus, der Geblendete, selbst auf der Bühne. Chor. Wer blendete dich? Oed. Apollon und diese meine Hand, denn nichts Erfreuliches blieb mir mehr zu schaun. Chor. O hättest du dich nie erkannt. Oed. Verflucht jener, der mich auf dem Kithäron rettete. — Er recapitulirt jetzt das ganze Stück, gedrängt zusammenfassend alles, was noch vor kurzem seiner Einsicht entging: Ich der ich selbst den Mörder strafen wollte, ich der ich selbst meine Schmach aufgedeckt, o könnt' ich, aller Sinne beraubt, ferne leben! Keine Schmach giebt es, die nicht auf mir lastete, o stoßt mich fort aus diesem Lande! scheuet nicht, mich anzurühren.

Was fehlt nun noch zur Vollendung unseres Stücks? Kreon muß noch erscheinen. Aber, wenn Sophokles Sophokles ist, wie muß er erscheinen? Oedipus hielt ihn vorhin für den Verbrecher, dessenthalb die Götter der Stadt Theben zürnen; mit Groll schied Kreon von ihm. Jetzt, da sich die Sache so sehr geändert, muß Kreon wieder kommen um die Rührung zu vollenden, und um nach so herbem, gräßlichem Schicksal das Stück noch mit milderm Leid hinauszuführen, muß er, der nunmehr auch in den Augen des Oedipus ganz Gerechtfertigte, nicht stolz oder gar schadenfroh auftreten, sondern sanft und theilnehmend. Er ist ja der einzige vom Geschlecht der Labdakiden, der nicht mit verwickelt ist in die gräßlichen Blutschanden und gerade ihm gegenüber muß sich der tobende Schmerz des Oedipus in einen stillern aber noch tiefern auflösen. Sein bloßes Erscheinen an dieser Stelle des Stücks, das kunstvoll dahin angelegt worden,

ist von innerster Rührung und großer Poesie. Alles dies spricht sich denn auch in den Worten des Oedipus aus. Kreon. Scheut euch solche Schmach der Sonne zu zeigen, führt ihn, dessen Unthat nicht heiliger Regen noch das Licht schauen mag, hinein in das Haus. Oed. Du Edelster kommst noch zu mir, dem Scheußlichsten; gewähre mir eins! Bestatte nur meine Mutter hier drinnen; mein Grab aber sei der Kithäron. Und nimm dich meiner Söhne an, und meiner Jungfraun, du Mann von reinem Stamme. — Kreon bringt Antigone und Ismene; Oedipus segnet ihn für diese That: sei glücklicher als ich. Aber euch, Kinder, beweine ich, traurig ist euer Loos unter den Menschen, immerdar verstoßen und wenn die Zeit der Vermählung kommt, von keinem gefreit. O nimm du dich ihrer an, du Edler; mir es zu geloben berühre mich. Kreon. Genug der Thränen, geh hinein; aber die Kinder laß. Oed. Nimm sie mir nicht! Chor. Ihr Bewohner Thebens, schauet her: dies ist der Oedipus, der das tiefe Räthsel der Sphinx gelöst hat, der allen Menschen beneidet war!

Wie vollständig und rund ist nun mit diesem Ausgange das Stück in sich geschlossen; kein Ton ward in seinem Verlauf berührt, der nicht hier auf das Beziehungsvollste in der Lösung wiederkäme. Blind schalt Oedipus den Seher Tiresias; jetzt da er selbst sehend ward, mußte er sich blenden; Kreon, den er als die Ursache des Unheils verwies, kommt jetzt, er steht dem Unglücklichen mild und sanft gegenüber als der einzige, den das Schicksal nicht berührt, als der einzige, der edel, unbefleckt und rein blieb. Es kommt, wie sich freilich in der sophokleischen Poesie von selbst versteht, auf jenes frühere zornige Scheiden zwischen ihnen nicht die Rede; es spricht dieser Gegensatz in sich am lautesten und tiefsten. Oedipus, erweicht durch alles Elend, fleht sanft zu ihm, er segnet ihn, er vertraut ihm alles an. Wenn endlich jener Diener, der den Oedipus auf dem Kithäron empfing, ihn als ein Unheil floh, so ruft jetzt Oedipus selbst aus:

„stoßt mich fort aus diesem Lande," und noch herzzerreißender wieder: „scheuet nicht, mich zu berühren." Er ruft und fleht: „stoßt mich fort, aber nehmt euch meiner Kinder und hauptsächlich meiner Töchter an," und doch klagt er selbst gleich wieder, als Kreon danach thut: Wollt ihr meine Töchter mir auch entreißen!" Ferner ein Punkt, der schon im Vorbeigehen berührt wurde: daß Jocaste sogleich von der Scene abtritt, als sie anfängt, sich ihrer gräßlichen Lage bewußt zu werden, ja daß sie sich verschließt, um sich dies schaudervolle Elend deutlich zu sagen. Ebenso daß Oedipus der Gipfel des Unseligen, das ihn verfolgt, nicht wie vorhin selbst andern abfrägt, ja nicht einmal auf der Bühne dasselbe erfährt. Dies ist nicht nur schonend, zart, keusch, sondern es ist auch weise. Gerade läßt der Dichter in diesem Augenblick, wo alles heraus ist, das Unsäglichste nicht einmal aussprechen:

τὸν πατροκτόνον,

τὸν μητρὸς . . . .

Hiedurch erscheint es erst der Phantasie als der That nach unsäglich und diese Intention ist durch das ganze Stück kräftig ausgeprägt. Oedipus wird, schon ehe ihm seine Lage kund ist, als ein Scheusal geflohen, nnd er selbst, so bald er sich klar geworden, blendet sich und fordert auf, ihn zu fliehen, ihn fortzustoßen: das Nächtliche, das was nie hätte sein müssen, was nicht geschaut, erkannt und gedacht werden darf, ward nie mit illusorischern Farben gemalt; und dies alles ohne Schuld, ohne Willen der Thäter, nur durch den finstern Schritt des Schicksals: sage man nicht, daß bei Aeschylus dies Schicksal grauser walte.

Aber zum Schluß die unerwachsenen, unschuldigen Töchter des Oedipus: in ihnen erst spiegelt sich der Jammer am rührendsten und keinen weichern, zärtern Ausgang konnte das Stück nehmen. Oedipus redet sie an: hättet ihr schon den Verstand, so würde ich euch vieles sagen, aber jetzt betet nur, ein besseres

Schicksal zu haben als ich. Vortrefflich ist demnach, daß auch diese Töchter kein Wort sprechen, sie sind nur zugegen als stumme Personen, ja was mehr sagen will, als solche, deren Unschuld die Gräuel nicht fassen und denken kann: desto mehr hat der Zuschauer in ihrer Seele zu denken und zu beweinen. So grausig der Mittelpunkt und Schwerpunkt des Stücks ist, so ist doch dem Schmerz, mit dem es endigt, etwas Sanftes und Süßes beigemischt.

Also, wenn man das Ganze in Eins zusammenfassen will, welch ein Kunstwerk: die Verschlungenheit ähnelt der des Schicksals selbst, und der Dichter hat es mit nie nachahmlicher Kunst verstanden den Zuschauer selbst auf den Standpunkt des Schicksals, wo ihm von Anfang herein alles klar ist, zu stellen. Und mit welchem tiefen Schmerz, mit welchem innigen Mitgefühl ist dies geschehn: ein Abgrund des Elends, des Scheußlichen und Unsäglichen in der Sache, aber im Zuschauer eine Verklärung des Gefühles und der lautere Genuß einer Seligkeit der Kunst.

Nur mit solcher Bewegung durften wir über das tiefsinnige Werk des größten Dichters eines hochbevorzugten Volks und Menschenalters sprechen; wenn nun ferner davon die Rede fallen muß, wie viel die Kritiker und Theoretiker zu verschiedenen Zeiten davon begriffen haben, dann ist freilich der Abstand groß. Zuerst Aristoteles. Nicht daß dieser unserer Tragödie einen untergeordneten Rang angewiesen hätte, aber er war außer Stand, ihr Wesen vollkommen zu durchdringen. Sehr ausdrücklich macht Aristoteles in seiner Poetik den König Oedipus zum Ideal einer ganzen Gattung der Tragödie, nämlich der verwickelten und eben so wenig bleibt es zweifelhaft daß er wieder diese Gattung den übrigen, als da sind die ethische, pathetische, die pomphafte, voranstellt. Allein der Ausdruck und Begriff der Verwickelung faßt die Eigenthümlichkeit unseres Dichters und seine Herrlichkeit nur ganz oberflächlich und äußerlich, er faßt sie vielmehr ganz schief. Denn wahrlich kann eine Tragödie

auch complicirt und durch einander geflochten genug sein, ohne daß ihr doch jene Wendung zum Grunde läge, kraft welcher allein die sophokleischen verwickelt werden, noch viel weniger ist alles mit der Verwickelung ausgesprochen, diese ist nur eine Wirkung, eine äußerliche Wirkung, aber nicht das Motiv, die Ursache, geschweige denn die innere lebendige Triebfeder der Poesie, aus welcher sich das organische Werden und Wachsen dieser Kunstwerke in seiner Wesentlichkeit und Nothwendigkeit anschauen ließe. Ja man könnte sogar noch anstehn, ob denn eigentlich unser Oedipus verwickelt zu nennen sei, da sich hier doch wahrlich nicht soviel Heterogenes durchsetzt und durchflicht, sondern alles nur eine folgerechte Durchführung eines und desselben Gedankens ist, so daß ohne groß Bedenken Philoktet und Elektra sogar viel verwickelter heißen dürften.

So meisterhaft das Stück ist, so war es darum doch nicht ganz gegen alle Anfechtungen gesichert; am leichtfertigsten hat Voltaire zu seiner Bearbeitung des Oedipus darüber gesprochen, in der er denn den großen Sophokles in allen Punkten weit übertroffen zu haben meint. Einen Hauptpunkt des Tadels gab immer der Umstand her, es sei unwahrscheinlich, daß Oedipus während seiner Ehe nicht schon längst Jocaste um die nähern Umstände befragt habe, unter denen Laios gestorben: ein Tadel der wahrlich ganz außerhalb des Poetischen liegt. Es genügt, darauf zu antworten: er hat es einmal nicht gethan, und Sophokles hat die Sache so zu wenden gewußt, daß keinem für Poesie Empfänglichen ein solcher Scrupel einkommen kann. Gerade ist dergleichen, und noch viel mehr, in aller Poesie unvermeidlich und gerade muß der Dichter und seine Kunst bewundert werden, wenn er mit solcher Illusion darüber fortgeht. Nun fließt aber der Tadel auch nur aus einer Stelle des Aristoteles her, d. h. aus einem Mißverstande derselben, denn der Philosoph ist weit entfernt zu tadeln (cap. 24): *τούς τε λόγους μὴ συνίστασθαι ἐκ μερῶν ἀλόγων — εἰ δὲ μὴ ἔξω τοῦ μυθεύματος, ὥσπερ*

Οἰδίπους τὸ μὴ εἰδέναι πῶς ὁ Λάϊος ἀπέθανεν. Also Ausnahme vom Tadel, aber nicht Tadel. Etwas besser schon urtheilten unter den Franzosen Brumoy, Dacier, Boivin, Dupuy und Laharpe, alle aber nichts weniger als erschöpfend, oder auch nur die wahre Richtung treffend. Einige sind nun in ihrer hyperkritischen Verblendung so weit gegangen, sogar jene unvergleichliche poetische Wendung, daß Oedipus selbst die Enthüllung des Schicksals mit Eifer betreibt, als unpassend zu rügen, oder noch schlimmer auf der andern Seite hierin den Fehler zu sehen, wegen dessen sich Oedipus die gerechte Strafe des Himmels zuzieht. Jacobs (Nachträge zu Sulzer IV. I. S. 106), der sich hiermit nicht einverstanden erklärt, meint dagegen: „Dasjenige, wodurch Oedipus die Macht des Schicksals auffordert, ist vielmehr die stolze Sicherheit, mit welcher er sich dem Tiresias gegenüber zeigt. Denn es ist der Theologie des Alterthums ganz angemessen, daß derjenige, der auf seine Reinheit und Unschuld trotzt, durch den Willen einer obern Macht als ein Verbrecher erscheine und den Menschen ein Greuel werde," u. s. w. Also spricht hienach doch auch Jacobs gleich den Franzosen von einer Strafe des Oedipus, nur daß er sie ein wenig anders auslegt; allein eben die Strafe ist hier ja grundfalsch, sie ist durchaus nicht vorhanden, man muß alle solche Gedanken fernhalten um hier die sophokleische Poesie nicht ganz zu verkennen. Sie liegt, um es schon hier zu sagen, darin, daß das Schicksal unverdient ist, und außer der Zurechnung steht, daß aber doch für den davon Getroffenen die Illusion erwächst, als hafte es an seiner Zurechnung und sei seine Schuld. Dies nun, worauf die ganze Tiefe unseres Stücks beruht, und wonach sich denn auch die Art der Lösung im Koloneischen Oedipus richtet, ist das reine Gegentheil der angeführten Ansichten, was aber die Entschleierung des Schicksals durch den Eifer des Oedipus selbst betrifft, so hat diese eine ganz andere rein poetische Bedeutung, wie aus unserer Zergliederung erhellt haben muß. Das Schicksal steht fest ehe

das Stück beginnt, Oedipus verdient es nicht erst, er zieht es nicht erst auf es sich heran, sondern der Zuschauer weiß von vorn herein, daß es keinen andern als Oedipus trifft: seine Unbefangenheit, daß er nichts ahnt, ja daß er das Gegentheil dessen glaubt und in diesem Glauben thut, dies ist rührend, illusorisch, erschütternd, mit einem Wort es ist poetisch, es ist der Schwerpunkt des Stücks.

Aber nun höre man auch was Schlegel urtheilt (Dram. Vorl. I. S. 177): der erste Oedipus wird bewundert „wegen der künstlichen Verwickelung, bei welcher die schreckliche, selbst die Neugierde spannende Katastrophe (welches letzte in den griechischen Tragödien so selten der Fall ist) unvermeidlich durch eine Folge untereinander zusammenhängender Veranlassungen herbeigeführt wird.“ Nichtssagender und schiefer konnte man sich schwerlich ausdrücken. Die Verwickelungen sind aus dem Aristoteles getrost abgeschrieben, aber nun die Neugier? es gab kein unpassenderes Wort; denn diese scheint auch ein für alle Mal mit dem Tragischen unvereinbar, und von der Besorgniß ganz ausgeschlossen zu werden. Und wessen Neugier? ohne Zweifel des Zuschauers. Allein dieser sieht ja eben alles voraus, was nur den Handelnden und Oedipus noch entgeht. In einem Roman pflegt die Neugier in Anspruch genommen zu werden, weil der Leser nicht wissen kann, wohin die Willkühr des Schreibers es noch wenden wird, hier aber hat der Dichter den Zuschauer selbst in den Mittelpunkt des Schicksals versetzt, von wo aus er deutlich das Haupt bezeichnet sieht, auf das es einschlagen wird, mit Augen sieht er die Wolke, das Schwert, den geschwungenen Strahl unter dem Oedipus wandelt. Ist nun das Spannung und Neugier? Aber abgesehn davon, so soll nun hierin unser Stück allen andern griechischen unähnlich sein: wieder fehlgetroffen, denn gerade in diesem Punkt ist es allen sophokleischen Stücken ähnlich und überall ist dies die Seele, das lebendig machende Prinzip der Poesie, wovon also Schlegel

vielleicht nur ein mäßiges eingesehen hat. Doch um ihm kein Verdienst zu schmälern, so lasse man seine Worte nicht unerwogen: „Was aber dieser Fabel eine große und furchtbare Deutung giebt, ist der wohl meistens dabei übersehene Umstand daß es eben der Oedipus ist, welcher das von der Sphinx aufgegebene Räthsel, das menschliche Dasein betreffend, gelöst hat." Nun, Sophokles hat es wenigstens deutlich genug und wiederholt, zumal am Schluß gesagt. Daß man es übersehn, fürchte ich nicht, allein ich fürchte, daß man darin zuviel sieht. Nur ja urgire man mit Schlegel den Inhalt „Mensch" nicht allzusehr, denn daß er auf zweien, dreien und vieren geht, hat wahrlich weder eine sonderliche tragische noch philosophische Tiefe. Aber gerade so nahm es Hegel, der also dem Schlegel seinen Fund noch abjagen wollte.

Noch bleibt Solger übrig; in ihm sehen wir einen Repräsentanten jener ästhetischen Betrachtungsweise, welche sich unter dem sehr empfehlenden Namen der philosophischen nicht wenig über jeder und gewiß der unsrigen erhaben wähnt. Solger sagt unter andern (S. XXXII. der Uebers.) folgendes: „daß er (Oedipus) die ganze Sache so Stück vor Stück dem Kreon abfragt, das erklärt sich vollkommen aus der wichtigen Lage der Dinge, die es nothwendig machte, auf diese Untersuchung als auf eine ganz neue zurückzugehn. Solche Beispiele, wo ziemlich bekannte Dinge wieder genau erfragt werden, sind auch besonders in den Tragikern gar nicht selten." Wie? es scheint hier, als ob Solger den Sophokles dieserhalb entschuldigen und gegen einen Vorwurf vertheidigen wolle; allerdings, wie der Zusammenhang jener Stelle ganz außer Zweifel setzt. Und nun sollen Beispiele, wo bekannte Dinge erfragt werden, bei den Tragikern nicht selten sein? Wie naiv! Freilich kommt bei Sophokles alles hierauf zurück, durchhin ist hier dem Zuschauer mehr bekannt, als den handelnden Personen, er weiß nicht hie und da, sondern immer und überall schon voraus,

was diese sich abfragen, und am wenigsten bedarf es der Entschuldigung, denn an der Stelle, wo die blinde Brille des speculativen Kritikers einen Fehler, etwas der Entschuldigung Bedürftiges sah, da entging ihm gerade der lebendige unerschöpfliche Born der lautersten Poesie.

Mir ist Solger hierin kein Räthsel, denn ich glaube, daß er nicht im Stande gewesen wäre, zu seinem speculativen Babelthurm so viel hohle Redensarten aufzuthürmen, noch auch den seelenvollsten Dichter in sein Rothwelsch zu übersetzen, falls ein glücklicherer Genius ihm irgend ein Thürlein zu diesem Tempel der Poesie aufgeschlossen hätte, der gleichwol doch kein verschlossener, sondern, wie alle Tempel Apolls, hypäthrisch ist.

Die Trachinierinnen.

Auf neue Weise werden die Trachinierinnen uns die schöne Eigenthümlichkeit sophokleischer Poesie entfalten; da aber diese Eigenthümlichkeit so sehr bestimmt ist, daß alles danach mit einer gewissen Nothwendigkeit erfolgt, so wollen wir hier einmal den umgekehrten Weg einschlagen; nicht analytisch, sondern synthetisch wollen wir verfahren.

Das Stück behandelt einen Theil des Mythus vom Herkules; Apollodor in seiner Bibliothek aber hat uns den ganzen Mythus zusammengestellt. Man durchlese denselben und frage sich, was darin wohl den Sophokles am meisten anziehen mußte, so wird man nach dem, wie wir ihn bereits kennen, schwerlich in Zweifel sein. Dejanira, von Eifersucht ergriffen, entsinnt sich, daß sie vom Nessus her ein Philtron, einen Liebeszauber, besitze, der die Neigung des Herkules von der Jole, der Tochter des Eurytus, werde abwenden und wieder auf sie zurücklenken können. Die Liebe zum Herkules giebt ihr ein, sich dieses Zaubers zu bedienen, aber ach, es bringt ihm den Tod. Daß die Liebe in dem, was sie liebend thut, in der Absicht sich den geliebten Ge-

gegenstand zu retten, ihn vielmehr verderbt und tödtet, diese Idee ist an sich von Grund aus poetisch; allein sie empfiehlt sich auch noch von der andern Seite darstellender Poesie ganz besonders dadurch, daß der Zuschauer jenen Fehltritt, den die Liebe in liebender Absicht thut, schon voraus sieht und dessen Ausgang schon vorher fürchtet, ehe er noch eintrifft oder ehe Angst und Furcht die Thäterin selbst ergreift. Von dieser Seite bemerkt man sogleich den Anklang an die Art und Weise des Sophokles, wie hier sie bereits aus der Elektra und dem Oedipus kennen, und es ist bald zu ermessen, daß er sich den Vortheil seiner Kunst nicht entgehen ließ. Damit nun diese poetische Intention erreicht werde, kam es darauf an, daß Dejanira aus reiner Liebe zu Herkules bewegt sein mußte und daß die Eifersucht nicht sowohl Haß auf Herkules, als auf Iole zurückwerfe: eine Auffassung, die an sich schon in der Natur dieser Leidenschaft liegt. Aber eben so wenig als der Wille, dem Herkules ein Leid zu thun, eben so wenig durfte auch für Dejanira die Vermuthung zugegen sein, daß ihm ein Leid geschehen könne; gleichwohl durfte das Bedenken nicht ganz übergangen werden, damit auch nicht durch die Schuld des Leichtsinns und der Unbesonnenheit die reine Sache der Liebe getrübt werde. Alles das ermaß Sophokles wohl; ausdrücklich spricht sein Chor die Dejanira von dieser Schuld des Leichtsinns frei. Bleibt er aber dieser Gesinnung treu, ist es vortheilhaft und nothwendig für die Poesie des Stücks, daß er ihr treu bleibe? Mit nichten. Sobald die That geschehn ist, sobald Hyllos abgeschickt ist mit dem Gewande, sobald Dejanira in ihrem liebenden Herzen Böses fürchtet und ahnt, so ist der Chor nicht nur mit Aengstigungen und Besorgnissen, sondern auch mit Vorwürfen da, um die ganze Last jenes Conflictes auf des leidende Herz zu wälzen, ganz ähnlich als wir den Philoktet von dem Chor bedauert, aber doch den Neoptolemos zur falschen unbarmherzigen That, die er dem Odysseus gelobt, ermahnt werden sehn. Diese Nothwendigkeit

für die Erfüllung der vorliegenden Poesie, hat nun der tiefe Sophokles, wie sich versteht, sehr wohl gefühlt und durchgeführt.

Und wie nun weiter? Jole ist für Dejanira der Gegenstand der Eifersucht; Herkules, von Liebe zu ihr entbrannt, hat darum ihren Vater, den König Eurytus in Oechalia bekriegt; er siegte, er kommt schon zurück, er schickt seinen Herold Lichas mit der schönsten Beute, der jungen Königstochter Jole, vorauf, ganz unbefangen und sorglos, daß Dejanira zu solcher Eifersucht werde entbrennen können. Letztere, und hierin ist er ganz Sophokles, bedauert denn auch zuerst die arme Kriegsgefangene, die aus hohem Geschlecht und zu bessern Loos geboren scheine. Wer ist sie? vermält? doch nein, sie ist dessen unerfahren, ihre zarte Gestalt zeigt es: dies sagt Dejanira sich selbst, die bald von dem Wahn verfolgt wird, Jole habe sie aus dem Ehebette des Herkules verdrängt. Jole schweigt zu allem. Und wie wird des näheren die Eifersucht der Dejanira angefacht? Dies thut Lichas, der Herold des Herkules. Er will die sorglose Unbefangenheit des Herkules gut machen, er fürchtet zu sagen, daß sein Herr um dieser Jungfrau willen, die er liebt, den Krieg geführt, er ersinnt eine andere Erzählung, er will der Eifersucht der Dejanira vorbauen und entgehn, und gerade dadurch führt er sie herbei.

Das ist eben das Tragische im Menschenleben, daß, mit den Nibelungen zu reden, die Liebe mit Leid lohnt, dies ist eins der ewigen Themata der Tragödie, ein cantus firmus in dem Trauerspiel des Menschenlebens. Bei Dejanira ist es recht eigentlich die Liebe, welche dem geliebten Gegenstande und sich selbst Leid bringt, ähnlich bei Lichas, denn hier schadet der gute Wille, der etwas verhüten will: so giebt er denn eine schöne Parallele für die Lage der Dejanira. Hyllos und Lichas sind abgeschickt an den Herkules, sie sollen ihm das Gewand bringen, über dessen Verderblichkeit nur dem Zuschauer von Anfang herein kein Zweifel sein konnte. Herkules legt es an; was soll nun weiter

geschehn, um die Tragödie noch höher zu steigern? Man kann hier gar nicht fehlen: Herkules muß zunächst die Ueberbringer der böswilligen Absicht und des Verraths zeihen, sein Zorn muß sich gegen diese Unschuldigen wenden. So machte es denn auch Sophokles: Herkules ergreift den Lichas, seinen treuen Herold und zerschmettert ihn am Felsen. Aber den Hyllos? diesen behielt sich der Dichter noch übrig, um mit ihm noch ferneres auszurichten. Wenn Hyllos am Leben bleibt, was muß er wohl thun, damit die tragische Poesie des Stoffes mehr und mehr erfüllt werde? Sehr einfach: Hyllos muß zur Mutter zurückeilen, alle Schuld muß er nur ihr beimessen, er muß sie beschuldigen der Absicht, der Heimtücke, der Hinterlist, sie, die doch schon der Last ihrer eignen Vorwürfe unterliegt, ganz zu geschweigen, daß nur die Liebe ihr diesen Schritt eingab. Dies Verkanntwerden von ihrem Sohne, das Zusammentreffen des Unheils, der eignen und der fremden Vorwürfe muß sie zum Aeußersten bringen, zum Selbstmord. Und hier? hier muß der Sohn ihre Unschuld erfahren — und seine Schuld. Somit erhält die That der Dejanira einen neue Parallele, denn auch nur die Liebe zu seinem Vater und der Schmerz um dessen Tod brachte Hyllos dahin, seiner Mutter so hart zu begegnen: durch solche Vervielfältigung der poetischen Intention gewinnt dieselbe aber gleicherweise an Tiefe, Bedeutsamkeit und Allgemeinheit. Ein einzelner Fall hat immer noch etwas von Zufälligkeit an sich, wiederholt sich aber die schmerzliche Erfahrung, die der Zuschauer macht, alsdann drängt sich ihm auch die Betrachtung auf, es möchte dies in der menschlichen Natur einen bleibenden und festen Grund haben. Darum haben denn auch die größten Dichter nach solcher Verdoppelung der tragischen Situation gestrebt: besonders herrlich Shakespear im Lear, wo der Undank sich wiederholt in Lears Töchtern und Glosters Söhnen. Im übrigen denke man auch zurück an die Lykurgie des Aeschylus.

Aber was nun ferner mit Herkules? Es wird erheischt, daß er noch auf der Bühne erscheine: er vor allen muß auf seine liebende Gemahlin Vorwurf, Groll und Fluch werfen und erst dann, um seinen Tod noch schmerzlicher und rührender zu empfinden, muß er von ihrer liebenden Absicht überzeugt werden, durch wen? Am natürlichsten durch Hyllos. Zuvor aber muß Herkules jetzt im Tode, da das Gift ihm Kraft und Mark gelähmt hat, seiner Großthaten sich bewußt worden, und daß er, der immer als Sieger davon ging, jetzt dem meuchlerischen Beginnen eines falschen Weibes unterliege. Und sind wir hier schon am Ende, wenn Herkules von der guten Absicht der Dejanira überzeugt ist, die also eben so schmerzlich ihn verliert, als er sie, giebt es hier keinen Schritt weiter? Es müßte der sein, daß sich jetzt am Ende sogar noch zeigte, der Ausgangspunkt alles Elends, die Eifersucht der Dejanira, sei falsch und unbegründet.

Dies, was man so sehr wünscht, scheint doch fast aus dem Umstande hervorzugehen, daß Herkules sterbend noch seinen Sohn Hyllos verpflichtet, Jole, die er überdies Jungfrau nennt, zum Weib zu nehmen. Nur heißt es gleich wieder in eben dieser Rede von der Jole: *τοῖς ἐμοῖς πλευροῖς ὁμοῦ κλιθεῖσαν αὐτήν*. Indessen läßt der Dichter diese Worte so unbefangen sprechen, daß der Anstoß, den man etwa daran nehmen könnte, verschwindet. Ueberdies scheint er auf der andern Seite die Eifersucht der Dejanira nicht ganz unbegründet sein lassen und auch dem Charakter des Herkules seine Derbheit nicht allzusehr schmälern zu wollen; endlich konnte das Alterthum in diesem Punkt etwas mehr vertragen als unsere Zeit. Damit will ich aber nicht gesagt haben, daß der Stoff nicht auch vielleicht noch, zumal in den erweiterten Grenzen der neuern dramatischen Kunst, mehr nach der bezeichneten Richtung hin fortgearbeitet werden könnte. Vielleicht ließe sich dann Jole, auf der doch so viel Leid und darum Antheil ruht, noch mehr in den Vorgrund heben, und wenn einmal Hyllos der

Jole vermält werden soll, so wäre vielleicht eine frühere Begegnung der beiden vortheilhaft. Wohlzumerken, ich meine nur, wenn einmal ein Stück des Sophokles in modernem Sinne fortgebildet werden soll, so würde es bei diesem zuerst möglich sein, hier würde ein neuerer Dichter noch am ersten eine Art von Steigerung erreichen können, aber ich sage nicht, daß auf antikem Standpunkt und nach den Grenzen der alten Tragödie hier irgend ein Mangel merklich ist.

Wir haben hier eben den poetischen Gehalt und diejenige Gestaltung, welche er von innen heraus fordert, zum Maaßstab und zum Leitstern genommen, und in den meisten Punkten wurden wir so nur auf das geleitet, was sich wirklich in den Trachinierinnen voll ausspricht, allein auf diesem graden Wege ist uns manche von den Schönheiten in der Composition dieses Stücks zur Seite liegen geblieben; wenn sie auch nicht nothwendig aus der Sache gefordert wird, so kann sie ja doch eine schöne Bereicherung sein. So ist es allerdings: ich meine z. B. die Erfindung mit dem Testament des Herkules, welches eine viel schönere und tiefere Bedeutsamkeit einschließt, als sie ein Traum würde gegeben haben. Herkules zog das letztemal, als er Dejanira verließ, nicht aus wie zum Tode, sondern wie zum Siege, er schied nicht auf immer, sondern auf baldiges Wiedersehn: gleichwol übergab er ihren Händen eine versiegelte Tafel, worin seine letzte Willenserklärung, sein Vermächtniß, sein Testament verzeichnet war. Hierin liegt von vorn herein die Ahnung seines Todes und für den Zuschauer sogar noch die fernere Vorbedeutung, daß beide sich nicht mehr wiedersehn werden. Noch kommen zwei andere, und man muß sagen noch schönere Vorbedeutungen im Stück vor. Dem Herkules, diesem unüberwundenen Helden, war, wie ein ähnlicher Gedanke weniger ausgesprochen im Ajas begegnet, ihm war geweissagt, daß kein Lebender ihm den Tod bringen solle, sondern einer der

schon hinabgegangen sei in den Hades. Diese Weissagung hat nun vollkommen das an sich, was nur eine Weissagung wahrhaft poetisch machen kann, daß sie nämlich in sich eine Ungereimtheit einzuschließen, also darum unerfüllbar und wenig drohend scheint, eine Ungereimtheit, die erst in dem Augenblick aufhört es zu sein und klar und verständlich begriffen wird, wo das Schicksal in Erfüllung geht: so erwächst hier die unerwartete Auslegung durch das Blut des bereits verstorbenen Nessus: ganz ähnlich in Shakspears Macbeth: kein von einem Weibe geborener wird dich tödten: der Mörder ist aus seiner Mutter Leibe geschnitten. Und noch vieles von der Art, was nur die Nothwendigkeit und eben so sehr die Tiefe und Herrlichkeit dieser poetischen Wendung beweist. Dasselbe wiederholt sich noch einmal in diesem Stück: dem Herkules ist vom Orakel zu Dodona geweissagt worden, daß er an diesem Tage die Lösung von allen seinen Mühen finden solle, was, denn dies ist eben der poetische Sinn, Herkules auf ein glückliches sorgenfreies Leben bezog, da es doch vielmehr von seinem Tod und seiner Aufnahme in den Olymp gemeint war. Der Held selbst versteht jetzt die wahre Auslegung und leitet die Apotheose ein, mit der das Stück hochpoetisch schließt. Anders Herr Professor Michelet in seinem Programm de Sophoclei ingenii principio. Berol. 1830. Was er daselbst über dies Orakel vorbringt, in dem er allein den Mittelpunkt des Stücks sieht, besonderes Gewicht darauf legend, daß nicht der selbstbewußte Apoll, sondern das alte mystische Orakel zu Dodona diesen Spruch gegeben (S. 8), ist schwerlich geeignet, den Mangel an Studium und an Verständniß poetischer Kunst zu ersetzen. Doch wenden wir uns selbst an den, aus welchem hier das Meiste herfloß. Schlegel hält (S. 195) das Stück für so mittelmäßig, daß er eine Begünstigung für die Vermuthung zu finden wünscht, diese Tragödie sei gar nicht von Sophokles, sondern untergeschoben; ihr fehle das tiefe Gemüth des Sophokles. Ob Schlegel darüber urthei-

len kann, lassen wir noch dahin gestellt; aber gewiß spricht sich gerade dies Gemüth kaum in irgend einem andern Stück so voll, so reich und rein aus, als in dem unsrigen. Schlegel ist bei keinem andern Stück bis zu dem vorgedrungen, was die sophokleische Seele darin ausmacht; so hätte er denn also auch, sollte man denken, kein rechtes Maaß um zu urtheilen, ob das Stück unserm Dichter gehört oder nicht. Sicherlich ist es in allen Intentionen ganz sophokleisch, überall finden wir hier jene innere Structur und jene Wendung der Composition, wodurch Sophokles allein die milde Rührung erreicht, nämlich daß der Zuschauer höher gestellt ist, als die Handelnden, daß er die schmerzlichen Verkennungen überschaut, ja kommen sieht, daß er das Elend kommen sieht, das Liebe und guter Wille sich und andern bereitet.

Aber Schlegels Sache stellt sich sogar noch ungünstiger; S. 177 spricht er von dem Leichtsinn der Dejanira, der durch ihren Tod schön abgebüßt werde. Wie, Leichtsinn? unmöglich, nichts übleres konnte man laut werden lassen; denn wenn die Schuld der Dejanira Leichtsinn war, dann löst sich alles ins ganz Triviale auf und von der ganzen Poesie, daß die Liebe die retten will, den Tod bringt, bleibt gar nichts übrig: alles ist dann flach und seicht. Zum Glück hat Schlegel sich sehr geirrt, denn gerade das Gegentheil steht im Sophokles. Dejanira handelt nicht unbedacht, unbesonnen, leichtsinnig, vielmehr fragt sie den Chor:

κακὰς δὲ τόλμας μήτ' ἐπισταίμην ἐγώ,
μήτ' ἐκμάθοιμι, τάς τε τολμώσας στυγῶ.
φίλτροις δ' ἐάν πως τήνδ' ὑπερβαλώμεθα
τὴν παῖδα, καὶ θέλκτροισι τοῖς ἐφ' Ἡρακλεῖ
μεμηχάνηται τοὔργον, εἴ τι μὴ δοκῶ
πράσσειν μάταιον· εἰ δὲ μή, πεπαύσεται.

Man sieht hier, wie ausdrücklich sich Dejanira sowohl als der Dichter gerade gegen den Leichtsinn verwahrt. Dies wird noch deutlicher, wenn darauf der Chor antwortet:

ἀλλ' εἴ τις ἐστὶ πίστις ἐν τοῖς δρωμένοις,
δοκεῖς παρ' ἡμῖν οὐ βεβουλεῦσθαι κακῶς.

Also der Chor billigt die That und räth dazu, man denke: der Chor, welcher doch seinem Charakter nach in jedem andern Fall würde gewarnt oder wenigstens sich selbst hierin von der Handlung zurückgezogen haben. Und gleichwohl stimmt nachher derselbe Chor den Vorwürfen des Hyllos bei, unterstützt diese Vorwürfe. Dejanira schweigt; um ihren Schmerz zu vollenden, sagt der Chor vortrefflich, aber herzzerschneidend:

τί σῖγ' ἀφέρπεις; οὐ κάτοισθ', ὅθ' οὕνεκα
ξυνηγορεῖς σιγῶσα τῷ κατηγόρῳ.

Alle Schuld also soll hier auf die arme Dejanira geschoben werden, ähnlich als im Philoktet auf den Neoptolemos: und dies alles geschieht, damit dem Zuschauer um so mehr ihr Leiden klar und anschaulich werde, ihm, der ja weiß, daß sie nur aus Liebe jenen Schritt gethan. Hier haben wir ganz Sophokles in der Eigenthümlichkeit, der Tiefe nnd Herrlichkeit seiner Kunst.

Und Schlegel behauptet sogar, daß dieser Leichtsinn durch den Tod der Dejanira schön abgebüßt werde! Danach kommt es ja heraus, als ob unser Stück eins von jenem moralischen Alltagszuschnitt wäre, wo jemand sündigt und nachher dafür die verdiente Strafe empfängt, so daß eben hierin die Befriedigung liegt, und die Moral die Kunst vertreten muß; es wären denn also die auch Vorwürfe, welche Hyllos und der Chor dem armen geängstigten Weibe machen, ganz gerecht: freilich von allem Trivialen das Trivialste. Dejanira hat keine wirkliche Schuld begangen; dies ward eben gezeigt; und

so ist denn schon hiemit bewiesen, daß sie auch keine Schuld büßen könne und daß nicht in einer solchen geforderten Buße Inhalt und Entwickelung des Stücks liege. Allein von allem das Gegentheil: gerade in dem unschuldigen Leiden und Tode der Dejanira liegt ja die Poesie, gerade darin, daß keine wirkliche Schuld auf ihr lastet, sondern von Anschein dieser Schuld nur soviel, daß sie sich darum Unruhe und Angst und daß die andern ihr darum Vorwürfe machen nnd ihr den Tod zuziehen können. Diese Ungerechtigkeit sieht ja auch Hyllos nachher ein, und selbst Herkules hört auf, seinem armen Weibe zu grollen. Nicht eine Buße ist der Tod der Dejanira, dies darf er durchaus nicht sein, er ist ein neues Unglück, ein Schicksal durch Verkennung; nicht damit Dejanira gereinigt erscheine, muß sie sterben, sondern damit ihr unverdienter Tod ihre Liebe und Unschuld in noch reineres Licht stelle, und gerade als ein schuldloser Tod rührend werde, was ein verschuldeter und verdienter nie sein könnte. Wer nun aber so über unser Stück urtheilte, wieviel mag dem wohl von seinem Inhalt aufgegangen sein: wenigstens wird sein Beruf über Echtheit und Unechtheit desselben zu entscheiden, danach etwas zweifelhaft. Wir würden dies Versehn Schlegels nicht berührt haben, wäre es weniger unbegreiflich.

Wiederum sagt Solger: „Der Sohn des Zeus selbst, Herakles, nachdem er einmal menschlich geboren, konnte diesem allgemeinem Schicksale (?) nicht entgehen und mußte, um zur Gottheit zu gelangen, sich, den Menschen, erst von Grund aus durch die Flamme vertilgen. Dieses erhabene Schauspiel gewähren uns die Trachinierinnen.“ Man dürfte hienach auf ein Feuerwerk gefaßt sein und doch kommt im Stück die Apotheose selbst gar nicht vor, noch weniger macht sie, wie es nach Solgers ungeschickten Worten scheinen muß, dessen poetischen Inhalt aus. Von dem was der philosophische Kritiker soeben noch eine Nothwendigkeit und ein erhabenes Schauspiel nannte, fährt

er unmittelbar fort: „Und dieser Schlag des Verderbens wird herbeigeführt durch die Verirrung (?) eines betrogenen Weibes, welche dem, dessen Heldenthaten in der Liebe eben so groß (!) und zahlreich waren, wie im Streite, für sich allein fesseln wollte." Genug, genug: erst muß sich Herkules, da er Halbgott ist, aus innerer Nothwendigkeit vertilgen, der Tod ferner wird angesehn erst als seine Verklärung, hier nun auf einmal als ein Verderben, und neben die innere Nothwendigkeit soll sich noch als Ursache die Schuld und, wie es weiter heißt, die Unbesonnenheit der Dejanira stellen! Dann noch speculativer: „Kein eigner Frevel vertilgt ihn, denn diesen läßt ihn Zeus im Sklavendienste abbüßen, sondern sein irdisches Theil selbst, sein gebundenes Verhältniß zu einem Weibe." Mich dünkt, daß doch gerade Herkules in diesem Punkt ziemlich ungebunden war, was auch Solger selbst lobt, da er vielmehr darin den Fehl der Dejanira zu sehn scheint, daß sie den Herkules allein besitzen wollte. Doch paßt die christliche Vorstellung vom Ablegen des irdischen Theils gewiß nicht auf die alte Götterwelt und wenn das gebundene oder auch ungebundene Verhältniß zu einem Weibe soll gestraft werden, ich weiß nicht von welchem Richter, so muß der oberste Gott des Olymps gewiß schwere Buße thun oder hat zunächst nöthig sich in den Flammen zu reinigen. Aber wollen wir Solgern auch alle diese Einfälle und Träumereien zugeben, was hat das mit unserm Stück zu thun? man müßte denn sagen, daß sein Verdienst um so originaler sei, als von alledem auch kein Wörtchen im Sophokles steht, oder auf ihn paßt.

Ajas.

Achill war gefallen, seine vom Hephästos geschmiedeten Waffen waren jetzt ohne Besitzer. Welchem Helden sollten sie zu Theil werden? Dem Würdigsten, dem Tapfersten. Wo ist dieser? Zwei hatten darauf den nächsten Anspruch: Ajas, der ungeheure, gewaltige Held, von riesenmäßiger Stärke, und gera-

dem offenen Sinn – und Odysseus, der tapfere aber klügere Liebling der Athene. Das Heer der Griechen hatte zwischen beiden zu entscheiden und es entschied für Odysseus. Ajas, nicht bloß den Verlust des Gewünschten beklagend, sondern aufs Empfindlichste an dem, was sein Leben ist, an seiner Ehre gekränkt, verfällt in Toben; in der Nacht macht er sich aus seinem Zelt auf, um über die, welche er für seine Feinde hält, herzufallen, sein kochendes Gemüth giebt ihm ein, die Atriden und Odysseus zu tödten. Aber Athene wehrt es ab von ihrem Liebling, sie sendet dem Ajas einen Wahnsinn, so daß er in die Heerden einbricht, diese tödtet, zerfleischt, zerreißt und in der Irre seines Denkens an seinen Feinden süße Rache genommen zu haben meint. Schon ist die Sache im Heer ruchbar geworden, der Verdacht ist auf Ajas gefallen, Odysseus schleicht um dessen Zelt, um zu erkunden, ob er die Nacht über darin gewesen; was ihm selbst gedroht hat, weiß er noch nicht. Dies ist vor dem Beginn des Stücks geschehen, hier hebt es an. Wieviel nun Sophokles davon schon so in der Sage vorgefunden, oder wieviel seine poetische Bildnerhand selbst daran gestaltet und geformt, läßt sich wohl schwerlich ausmachen, aber das ist klar, daß schon in diesen Dingen Keim und Richtung alles des Herrlichen liegt, was die Tragödie des Sophokles so vollstimmig daraus entwickelt. Um diese Richtung schon vorläufig näher anzugeben, so ist es das wachsende Maaß des Elends, dergestalt, daß dem Tapfersten aller Griechen nächst Achill, jetzt nach dem Tode Achills nicht nur das ihm gebührende Ehrengeschenk versagt, sondern auch seine Ehre ihm gekränkt wird; auch hier bleibt es nicht stehn, er fällt in Toben, in Wahnsinn, er vollbringt Unthaten und wird sich ihrer schmerzlicher bewußt; er kann das Leben nicht mehr ertragen, er scheidet von der Geliebten und seinem Sohn, er giebt sich den Tod. Aber noch über den Tod hinaus wird sein Name verkannt, selbst die allen nöthige Bestattung wird ihm versagt, sein Name soll

nicht fortleben groß wie er ist; nur zum Schluß noch bricht hier ein milder Schimmer ein. Diese endlose Verfolgung des Großen und Edeln ist hier der Gegenstand der Tragödie, aus der das reiche und zarte Gemüth des Dichters ein tiefsinniges Bild des Lebens mit jener wundervollen Kunst gewebt hat.

Athene mit Odysseus eröffnet das Stück; die Göttin redet den Helden an, welchen sie spähend das Zelt des Ajas umschleichen sieht, sie fragt ihn, was er vorhabe. Er darauf, die Göttin erkennend, äußert seinen Verdacht, Ajas möge der Urheber der Verwüstungen unter den Heerden sein, welchen das Heer beklage, hierüber wolle er zur Gewißheit kommen. Aber Athene eröffnet ihm, Ajas habe die Atriden und ihn selbst tödten wollen, und nur sie habe es verwehrt, indem sie ihm Irrsinn schickte und seine Wuth auf die Heerden ablenkte. Als Ajas sich darauf selbst sehen läßt, will die Göttin den Odysseus von allem überzeugen, sie will machen, daß Ajas ihn wahrnehmen könne, obwohl er zugegen sei und so solle er alles mit anhören. Dies geschieht, Athene ruft den Ajas nochmals, er kommt, ohne den Odysseus zu sehen zu können. Sie fragt ihn, was er gethan, er antwortet in seinem Irrsinn: welch ein Bild der verstörten Heldenseele, wie rührend diese Reden des erst erniedrigten, dann gekränkten und jetzt getäuschten Helden. Er rühmt sich blutige Rache an seinen Feinden genommen zu haben, an den Atriden, vorzüglich aber an dem ihm verhaßten Odysseus, von dem ihm alles Leiden ausgeht.

Aber eben dieser Odysseus steht wohlerhalten unter dem Schutz seiner Gottheit daneben um alles anzuhören, und der Zuschauer kann ihn im Stillen über seinen ganz zerrütteten großen Nebenbuhler noch triumphiren sehn. Ajas ist so weit entfernt hiervon etwas zu merken, daß er beim Abgehen die Mithülfe dieser ihm feindlichen Athene zu dem anruft, was er noch ferner gegen Odysseus thun will. Athene. Nun siehst du, Odysseus,

meine Macht. Od. auch mich dauert er; der Mensch ist doch nur ein Schatten. Athene. Also hüte dich vor Uebermuth, wenn du heute Sieger bist; alles Menschliche kann sich wenden, und nur Besonnenheit ist den Göttern lieb. — So ist schon in der ersten Scene auf den Schluß, der hieher zurückkehrt, hingedeutet. Beide gehn ab, der Chor tritt auf; er besteht aus der Mannschaft des Ajas, insbesondere seinen salaminischen Schiffern. Voll Anhänglichkeit an ihren edeln Herrn und nicht unbekannt mit dem Neid, den Größe unter den andern Feldherrn erregt, bedauern sie um so mehr, daß nun Ajas der gegen ihn so geschäftigen Verläumdung einen wirklichen Grund scheine gegeben zu haben: Odysseus wird nicht ruhen, diese nächtliche That im Heere zu verbreiten, und mit Begier wird jeder es aufgreifen und glauben, denn das ist einmal das Loos des Großen. Aber wenn man die Größe so erniedert, was bleibt dann den Schwachen! Wir können dir nicht helfen, doch wo du, Ajas, erscheinst, da kriechen sie stumm nieder, wie Vögel vor dem Adler. Ach aber nun hat eine feindselige Gottheit, Artemis oder Ares (nur der Zuschauer weiß besser, daß es Athene war) dich in die Heerden geworfen, denn nicht dein eigner Sinn konnte dich dazu bewegen, sondern nur Wahnsinn von den Göttern her. Wende es Zeus und Phöbus, denn jetzt können die Atriden und der Sproß des Sisyphus (bekanntlich ein Schmähname des Odysseus) Gerüchte über dich verbreiten und über dich triumphiren.

Vortrefflich und ganz in dem Sinn der rührenden Situation ist es hier, daß sich gerade am tiefsten die Freunde des Ajas über sein unwillkührliches Vergehn betrüben und daß es gerade in seiner ergreifenden, rührenden Ausführlichkeit von diesem Theil der Handelnden erzählt wird. Dies geschieht denn noch mehr im Folgenden, wo das geliebte Weib des Ajas, Tekmessa, auftritt. Sie klagt dem Chor ihr Leid und erzählt, wie der starke Held bei Nacht, von Wahnsinn ergriffen, aufgebrochen sei.

Die obigen Klagen des Chors wiederholen sich über den traurigen Untergang und das Absterben der zerrütteten Heldenseele. Tekmessa erzählt immer dazwischen, wie sich's zugetragen, und auf dem Grunde jener Klagen gewinnt das herzzerreißende Bild die brennendsten Farben. Ajas hat die Heerden in sein Zelt getrieben und hier gemordet, zwei Böcke nahm er, dem Einem riß er die Zunge aus, den andern band er hoch auf und geißelte ihn. Wie tief läßt uns dieser Zug in das innere Seelenleben des verstörten Helden schaun, denn ohne daß der Dichter irgend eine solche Erklärung hinzusetzte, spiegelt sich darin deutlich wie sehr dem Kräftigen, Geraden die spitze Zungenkunst, sei es das Odysseus oder der Atriden, im innersten verhaßt sein muß.

Chor. O könnten wir fort von hier, denn strafend drohn uns die Atriden, und entsetzliches Schicksal liegt auf Ajas. Tekmessa. Nicht mehr, schon legte sich sein Leiden, aber ein neues trat an die Stelle, denn mit Schmerz blickt er zurück auf seine Thaten. Der Chor wird schon freudiger gestimmt; jene aber sagt: sein Leiden und das unsere ist jetzt doppelt. Wiederum nun auf solchem Grunde entwirft Tekmessa zusammenhängender als zuvor und nur noch hinreißender und erschütternder ein Bild von dem Zustande des Ajas, zugleich von illusorischer Malerei. Bei Nacht, als die abendlichen Fackeln schon erloschen, ergriff Ajas seinen Speer; sie ruft ihm zu: was thust du Ajas, kein Bote ruft dich und keine Trompete zur Schlacht, das ganze Heer ruht. Er aber befahl mir gebieterisch Schweigen. Und ich, ach, ich ließ nach mit Bitten, er stürmte allein fort. Dann kam er wieder und brachte gebundene Stiere, Hunde und Lämmer, zerfleischte sie, zerriß sie und schalt sie aus gleich Männern, dann zur Thür hinaus redete wie gegen einen Schatten, und erhob gegen die Atriden und gegen Odysseus ein wildes Gelächter, wie er sich jetzt an ihnen räche. Nun kam ihm allmählig die Besinnung wieder, und wie er voll der Greuel

sein Zelt sah, sitzend mitten unter dem Mord, zerraufte er sein Haar und saß lange sprachlos. Dann fragte er mich mit Drohen, was das wäre, ich sagte ihm alles, was ich wußte: da erhob er ein Gebrüll, wie ich nie von ihm gehört. O gewiß sinnt er jetzt neues Elend; kommt hinein, helft.

Es darf wohl nicht besonders erinnert werden, mit welcher Kunst und stets wachsender Spannung hier der Zuschauer nach und nach in anschauliche Kenntniß des Geschehenen gesetzt wird, und wie immer die einzelnen Züge durch ihre Folge sich gegenseitig herausheben. Sehr ist es denn auch im folgenden von Wirkung, wenn nunmehr Ajas selbst erscheint um die unwillkührliche und ihm unbewußte That zu beklagen, die, weit entfernt ihm süße Rache zu verschaffen, nur ihm neue Schmach und seinen Feinden neuen Triumph brachte. Ajas ruft drinnen im Zelt nach seinem Sohn Eurysakes, darauf nach seinem Bruder Teukros, ihn anklagend, daß er unablässig fern sei, um Beute zu machen, während ihm er, sein Bruder, ihm untergehe, nicht ohne Hindeutung auf das Folgende. Er tritt jetzt aus dem Zelt hervor, er ist bei Besinnung wieder, er ist seiner Unthaten sich bewußt, und spricht zum Chor: hier siehst du den muthigen den hochherzigen Helden der nie zitterte in Feindesschlacht, wie er seine Hand schrecklich gegen zahmes Vieh wendete, zum Gelächter! Der Chor mahnt ihn zum Vergessen des Vergangenen, aber er hört nicht auf zu beklagen, daß seine Heldenhand schmachvoll diente den Unglücksgeistern; Zeus möge ihn nur noch rächen an dem verhaßten Buben Odysseus, dann wolle er sterben. Er fühlt sich entehrt, für ihn ist kein Bleiben mehr auf der Erde, nur noch der Hades sein Zufluchtsort. Tekm. Ich Unglückliche, so muß ein verständiger Mann sprechen! Ajas hat nur den einen Gedanken: ihr Ströme des Skamander, kein solcher Mann kam euch von Hellas; aber ihr sollt mich nicht mehr suchen, denn ich bin entehrt. Darauf malt er in milderen Worten seine Abgeschiedenheit von rühmlichen Dasein: mein Vater kehrte heim mit

Ehrengeschenken, ich nicht, der ich ihm doch an Kraft gleich bin. Er wird sich bewußt, dies ist der schmerzliche Punkt, daß kein Fehl seiner Tugend ihn so tief erniedrigt habe, sondern nur die Mißgunst der Athene, die ihm den Irrsinn gesendet, und doch kann ihn dieser Gedanke nicht mit sich selbst versöhnen, sondern obwohl er sagt und weiß, daß er einer Gottheit erliege und erliegen müsse, so hört er nicht auf sich selbst als Schuld alles anzurechnen, weil es ihm doch von seinen Feinden einmal so ausgelegt wird: Mich haßt das Heer der Griechen und ganz Troja und nie darf ich mich so ehrlos, ohne Ehrengeschenk, meinem Vater Telamon zeigen. Ich will noch erst hinaus auf das Feld von Troja zum Zweikampf, ich will noch zuletzt eine große That verrichten und dann sterben, doch nein, so würde ich ja nur die Sache der Atriden fördern. So will ich wenigstens dem Vater zeigen, daß ich ihm an Ehre nachgeartet bin, und das Leben nicht höher schätze. Edles Leben, oder edler Tod, das ziemt dem Hochherzigen. Schon steht sein Entschluß fest; das weiche, thränenreiche innige Flehn des Weibes kann denselben nicht mehr ändern, sondern nur schwerer, schmerzlicher, rührender machen. Sie spricht: ich bin eines Königs Tochter, du machtest mich zur Sklavin, aber als die Deinige sorge ich jetzt für dich: ich beschwöre dich, stoße mich nicht fort von dir an deine Feinde, und laß sie nicht sagen, daß das Weib des großen Ajas betteln geht. O erbarme dich deines greisen Vaters und der Mutter, und dieses unseres Kindes, verstoß uns nicht, du bist mein Reichthum, mein Vaterland! Wie Ajas von seinem Kinde hört, ergreift ihn von neuem Verlangen den Knaben zu sehn; wo ist er? er soll gebracht werden. Tekmessa sorgte dafür ihn zu entfernen, als Ajas von der Tobsucht befallen war, und ein milder, süß schmerzlicher Zug ist nun, daß Ajas dies selbst billigt. Der Knabe wird gebracht; Ajas spricht: Heb ihn auf und gieb ihn mir, wenn er mir gleich ist, muß er ja vor dem Blut nicht erschrecken; er tummle sich früh mit Rossen und übe seine Kraft: o Kind, werde

glücklicher als dein Vater, in allem andern Andern ihm gleich: dann wirst du nicht schlecht werden. Noch weißt du nichts und bist darum glücklich, Freude und Leid wird auch dir kund werden, zeige aber dereinst meinen Feinden, von wem du entsproßen bist. Und nimm meinen Schild hier, daß ihn dir keiner entzieht, die andern Waffen sollen mit mir begraben werden. Nun Weib, geh schnell ins Haus und weine nicht. Sie will ihn zurückhalten, als ob sie schon Böses ahnte; er weist sie mit Ernst und Strenge zu stummem Gehorsam, seine dunkeln, räthselhaften Worte geben ihr einen Schein von Hoffnung. Auch der Chor versteht seinen Entschluß noch nicht ganz und doch kommt er, höchst kunstvoll — am Ende seines hier einfallenden Chorgesanges selbständig auf den Gedanken, Ajas wäre der Tod nun wohl am besten.

Ajas tritt wieder auf, mit bedeutenden Worten für den ganzen Sinn des Stücks und sogar sophokleische Kunstart überhaupt: Die Zeit bringt Unklares ans Licht und verdunkelt, was für offenbar galt; nichts giebt es, was unwahrscheinlich wäre, sondern selbst der schrecklichste Eid verfängt sich, und der kräftigste Muth wird sich ungleich; so ist denn auch der meinige erweicht worden von dem Flehn des Weibes. Er gesteht seine Rührung, Tekmessa und seinen Knaben in den Händen seiner Feinde zu lassen. Er scheint wirklich seinen Sinn ganz geändert zu haben, er will den Zorn der Athene zu besänftigen suchen, dadurch daß er ans Meer gehn, und sich dort vom Blute rein waschen will. Schon meint er die Fäden an das süße Leben wieder anzuknüpfen, die Ursachen des Elends von sich abzustreifen. Dafür hält er das Schwert, das sein Feind Hektor ihm geschenkt, er entsinnt sich des Sprüchworts, das der Feinde Geschenk Verderben bringt, dies Verderben nur meint er schon von sich abwenden zu können, wenn er nur jene Unheilswaffe, die ihm Elend brachte, so lange er sie trägt, von sich wird entfernt haben. An einen einsamen Ort will er gehn, dort sie vergraben. In alle diesem malt sich

mit seelenvoller Kunst seine Liebe zum Leben, ja schon überwindet sie den Haß gegen die Atriden, er will ihnen schon weichen, sich ihnen unterordnen, denn es sei ja einmal so, daß der Schwächere dem Stärkern und Höhern sich fügen müsse. Nach dem Winter kommt auch der Sommer wieder, nach der Nacht der Tag: danach dann will ich thun: der Feind kann ja noch wieder mein Freund werden, wie mein Freund noch Feind. So wird denn noch alles gut werden; du aber, Weib, flehe drinnen zu den Göttern, daß sie erfüllen, wonach mein Herz sich sehnt. Tekmessa geht ins Zelt, Ajas spricht weiter zum Chor und sogleich, wie das geliebte Weib, die ihn an das Leben fesselt, nur aus seinen Augen ist, kehrt auch sogleich seine alte Gesinnung wieder in sein Herz zurück, und nur noch in dunkeln Worten scheint er vor sich selbst verbergen zu wollen, was ihn unwiderstehlich fortreißt: Ihr aber Genossen, ehret meinen Entschluß, wenn Teukos kommt, sagt ihm, daß er sich das Meine angelegen sein lasse und euch wohlwolle, denn ich gehe, wohin ich muß; ihr thut was ich befahl; wenn ich jetzt unglücklich bin, so werdet ihr bald erfahren, daß ich gerettet sei. Wir haben hier die zarteste, ergreifendste Seelenmalerei, die größte illusorische Kunst. Augenscheinlich ist hienach der innere Entschluß des Selbstmordes, in scharfem Widerspruch mit der Lebenslust, die sich eben noch in den Helden regte. Nur tritt von diesem plötzlichen Umschlagen der Gesinnung, von diesem Rückfall nichts in Worten hervor, Ajas sagt nicht, ich ändere mich, es sind Gründe dagegen, ich will doch sterben, sondern es überschleicht ihn trotz aller Gründe unbewußt und unwillkührlich jener alte Sinn, der sein Schicksal ist. Nicht nur ist dies an sich wahr, tief und poetisch, sondern auch nur noch um so wirksamer sehn wir jetzt den Tod drohen, denn wir glauben uns die einzigen zu sein die für ihn fürchten, wir allein verstehen jene dunkeln Worte, nicht Tekmessa, die soeben noch getröstet fortging, nicht der Chor, obwohl er sie mit anhört.

Der Chor durfte ihn nicht verstehn, er mußte getäuscht sein, er mußte, ganz der Freude hingegeben, jetzt seinen Herrn den Helden ganz gerettet glauben, da doch der Zuschauer den Selbstmord sicher vor Augen sieht: dies liegt unfehlbar in dem Sinn sophokleischer Kunst.

So ist es denn auch; ganz voller Freude und Beruhigung fordert sich der Chor zu Nysischem, zu Knossischem und zu selbsterfundenem Tanz auf, wie ihn die Freude des Augenblicks eingiebt; sie danken schon den Göttern, dem Apollo und Zeus für die unerwartete Lösung, der milde Gott der Zeit werde nun vollends alles lindern. Endlich schließen sie, indem der Dichter sie die obigen Worte des Ajas mit künstlerischer Absicht aufnehmen läßt: Nichts mehr bleibt unerhört und unwahrscheinlich, da Ajas seinen Sinn so umgewandelt hat und den Atriden nicht mehr grollt. Nicht umsonst kehrt dieser Satz mehrmals wieder, er ist das Thema und er wird auch im Schluß sich wieder einstellen. Wie sehr aber täuscht sich der Chor in dieser Ansicht, denn der Zuschauer weiß, daß auch jene Stimmung für Ajas bereits vorüber ist und seine Schritte wieder sich dem Selbstmorde aus unerhört beleidigtem Ehrgefühl zulenken.

Jetzt tritt der Bote auf um die Ankunft des Teukros zu berichten, nach dem Ajas so sehnlichst verlangt hatte, indem er ihm vorwarf daß er Beute erjage, während er seinen Bruder untergehn lasse. Auch seinerseits ist jetzt Teukros aufs dringendste um Ajas besorgt; aber nun zu spät. Er ist besorgt, weil Kalchas ihm prophezeit hat, an dem heutigen Tage verfolge der Haß der Athene seinen Bruder: könne er nur diesen Tag überleben, dann sei er geborgen. Teukros nun will den Ajas nicht aus seinem Zelt lassen; aber er ist bereits fort. Dies ist das Faktische, doch kunstvoll bringt es der Dichter vor, indem er zuvor den Boten beschreiben läßt, wie der ankommende Teukros, der von nichts weiß, erst die Schmähworte des Heeres theilen muß, da man die Schuld des Bruders auch auf ihn überträgt.

Nur dies erzählt der Bote zunächst und fragt in der sichern Voraussetzung, Ajas werde in seinem Zelt sein, nach diesem. Als er nun seine Abwesenheit erfährt, bricht er zunächst in dreimaliges Weh aus, erzählt dann die Weissagung des Kalchas, die Besorgniß des Teukros und die Nothwendigkeit, Ajas im Zelt zu halten. Und jetzt auch erfahren wir erst hier spät die Ursache, warum der Held von der Göttin Athene verfolgt wird. Als Ajas nämlich von seinem Vater Telamon auszog, ermahnte ihn dieser, zwar mit seiner Lanze zu siegen, aber stets mit dem Gott; allein der stolze Held sprach in zu stolzem Selbstgefühl das Wort aus, mit dem Gott kann auch der schwache siegen, ich aber will's auch ohne den Gott. Mit großer künstlerischer Weisheit hat sich der Dichter diesen Grund, welcher der letzte Ausgangspunkt alles Elends ist, bis hieher verspart, weil er den rührenden Effekt des unschuldigen Leidens unseres Helden sich sonst leicht würde geschmälert haben: die Schuld des Ajas mußte bis dahin noch ungewiß sein; jetzt aber schadet sie ihm nicht mehr, denn schon faßte er ja, wenn auch nur vorübergehend, die entgegengesetzte Gesinnung und suchte die Göttin Athene zu versöhnen. Und doch wird jetzt ein so stolzer Ausspruch des Ajas erst recht glaubhaft, denn wir selbst haben bereits mit Augen diesen stolzen Sinn kennen gelernt und was irgend noch von Anstoß seines Betragens übrig bleiben sollte, ist reichlich in unserm Antheil dadurch aufgewogen, daß eben jenes unbegrenzte Selbstgefühl, das allein seine Größe ausmachte, ihn nun schon den Weg zur Unterwelt unaufhaltsam hinabtreibt. Dies wird der Dichter auch sogleich auf eine schlagende Weise hervorheben; denn als noch Tekmessa hinzugekommen ist und den Stand der Sache erfahren hat, als sie geklagt hat über ihre Täuschung und als alle nun sich ängstlich zerstreun, um Ajas, von dessen Spur keiner weiß, nur noch schnell aufzusuchen, da läßt der Dichter plötzlich die Scene sich verändern und hier in einsamer Gegend ist der Held nur mit dem Zuschauer allein, fern von denen die ihn

suchen und das Unheil abwenden wollen. Kein Wort von seinem Entschluß, kein Schwanken, er steht fest, die obige leichte Andeutung des Rückfalls zu seinem alten Sinn genügt vollkommen bei so sicherer Charakterzeichnung. Ajas redet nun gleich sein Schwert an, Hektors Geschenk, an das er oben sein Unheil geknüpft glaubt, das er einsam vergraben wollte, um noch diesem Unheil zu entgehn: dasselbe ist es jetzt doch, durch das er seinen Tod finden soll. Er heftet es zu diesem Zweck in die Erde, um sich darein zu stürzen. Viel Worte hat der Dichter hierüber nicht verloren, denn eben jene Umkehrung der Situation mußte der Auffassung des Zuschauers überlassen sein, wenn sie wirken sollte; hievon haben aber die wenig verstanden, welche, mit Solger, oben Speer und hier Schwert übersetzen: ἔγχος ist offenbar gleichbedeutend mit ξίφος, βέλος und φάσγανον gebraucht, womit es wechselt, denn es ist hier nur immer von der einen Waffe die Rede, die ihm Hektor geschenkt; sonst geht auch die ganze Poesie verloren.

Die folgenden Worte nun, womit Ajas Abschied vom Leben nimmt, sind allzu bekannt; in solchen Reden war das Poetische am wenigsten zu verkennen, darum hat man sie denn auch gewöhnlich am meisten bewundert und am meisten nachgeahmt. Namentlich ist dies mit der vorliegenden geschehen, und Deklamationen, welche Schillers Jungfrau und Maria Stuart aller Herzen geöffnet haben, sind doch nur ein schwacher Nachklang davon, zumal in Rücksicht motivirter Herbeiführung. Dies scharfe Schwert, Hektors Gabe, beschleunige nun meinen Tod, du Zeus helfe mir; nicht großer Hülfe darf ich zwar von dir gewärtig sein, aber sende Botschaft dem Teukros, daß er zuerst kommt und nicht meine Feinde. Atreus Söhnen werde vergolten von den Erynien, wie sie mir gethan. Du aber Helios halte deinen goldenen Wagen zu Salamis an und melde dem greisen Vater mein Todesloos. Jetzt schnell erscheine, Tod; Sonne, zum letzten Mal und nicht wieder ruf ich dich an: Salamis, mein Vaterland und du Burg Athens, ihr Flüsse, ihr Quellen, du troisches Ge-

fild, euch red' ich an: lebet wohl, Ajas spricht zu euch sein letztes Wort, das Andre werd' ich den Schatten im Hades sagen.

Und jetzt erst da es geschehn, tritt die Schaar der ihn suchenden ein, der Chor seiner Untergebenen und bald darauf Tekmessa; also hat Zeus doch sein letztes Gebet erhört, seine Leiche zuerst von den Seinigen finden zu lassen. Aber das erste Wort, das der Chor hören läßt, ist gleich das Schwärzeste, das die griechische Tragödie je ihrem düster waltenden Schicksal zugerufen hat: Jammer bringt dem Jammer Jammer. Und dies giebt dem Chor nur noch erst seine böse Ahnung ein; um das dramatische noch höher zu spannen, so hat der Dichter es hochpoetisch so gedichtet, daß der Chor die Leiche noch gar nicht gewahrt, sondern überall vergeblich umhersucht und daß die Halbchöre sich erzählen, wo sie bereits mit Angst umsonst gesucht haben; erst als Tekmessa das geliebte Weib, kommt, da läßt der zartfühlende Dichter sie zuerst und keinen andern, als ob die Liebe und das Unheil ihren Schritt sicher leitete, sogleich den theuren Leichnam finden, frisch durchbohrt von dem Schwert.

Tekmessa bedeckt nun den blutigen Leichnam mit einem Tuch, ein zarter und nur um so wirksamerer Zug, welchen Euripides in seinem Hippolytus καλυπτόμενος nicht umsonst nachahmte. Sie verlangt ferner nach Teukros, damit er bei der Beerdigung helfe und beklagt den Verlust des großen Mannes, wobei sie, mit Hindeutung auf den Schluß, ausspricht, daß jetzt Ajas werth sei, selbst von seinen Feinden beweint zu werden. Die Worte des Chors verweilen bei der Ursache des Elends und des Kampfs um die Waffen Achills; Tekmessa aber klagt hauptsächlich Athene an, die ihrem Odysseus zu Liebe das gethan, und der Chor, dies aufnehmend, schildert wie sehr nun Odysseus bei der Nachricht von Ajas Tod in seinem schwarzen Gemüth triumphiren werde, er und auch die Atriden. Hier ist eine ausdrückliche sehr poetische Vorbereitung des Schlusses, denn gerade das Gegentheil wird unerwartet geschehn. Sie mögen jauchzen, sagt

Tekmessa, sie mögen lachen: mein Trost ist nur, daß Ajas doch der Gottheit unterlag und nicht dem verhaßtesten Odysseus.

Jetzt erst erscheint Teukros, und es ist wieder weise und mäßig vom Dichter, daß er denselben bereits von der verbreiteten Todesnachricht unterrichtet sein läßt: er klagt sich selbst an und scheint sich Schuld daran beizumessen. Er läßt nun den Sohn des Ajas holen, Tekmessa geht deshalb ab; in einem vollern Strom von Worten schüttet jetzt Teukros seinen Schmerz aus, er schildert, wie auf der Jagd ihn die Unglücksbotschaft überrascht habe und ganz entsprechend den obigen Worten des Ajas, malt auch er sich jetzt aus, wie der Vater Telamon ihn empfangen werde, wenn er ohne Ajas heimkehrt, wie der Vater ihn einen Bastard nennen werde, der seinen ebenbürtigen Bruder verrathen, um sich selbst in das Erbe einzudrängen. Dabei kommt er wieder darauf zurück, daß nun wirklich Hektors Geschenk, selbst nach des Feindes Tod, Ajas getödtet, gleichwie Hektor bereits an Ajas Gegengabe, dem Wehrgehenk sei geschleift worden: dies haben die Götter gefügt; ich aber bleibe den Meinen getreu. Der Chor ermahnt zur schleunigen Bestattung, aber kaum hat er es ausgesprochen, so erscheint Menelaos, um sie dem Feinde der Argiver zu wehren. Verständig, aber doch mit Herrscherstolz untersagt's der Atride, denn er hält die nächtliche That des Ajas für eine That des äußersten Uebermuths und Frevelsinns. So muß sie ihm ja wohl erscheinen, weil ja weder er, noch Agamemnon, sondern von allen Griechen nur Odysseus weiß, was dem Zuschauer offenbar geworden, nämlich daß Ajas nicht aus freiem Willen, sondern in schwerer Verblendung, die ihm eine feindliche Göttin gesendet hat, jene schmähliche That vollbrachte. Diese That, die ihn mit tiefstem Schmerz erfüllte, als er sich ihrer bewußt ward, die er sich selbst zur Schuld anrechnete, obwohl er sie unfreiwillig verübt, diese That, die den großsinnigen Helden in den Tod von eigner Hand hinabriß, diese wird ihm jetzt nochmals durch unschuldige Verkennung

als Schuld ausgelegt und sogar das Gedächtniß nach seinem Tode soll damit befleckt, die allen Sterblichen unerläßliche Bestattung ihm darum verwehrt werden. Hochpoetisch ist dies, eine tiefe Poesie der Verkennung, wie sie Sophokles liebt, sie ist ganz und gar sophokleisch. Alles würde sich ändern, wäre jemand da, der das Verhältniß aufzuklären vermöchte, aber der Zuschauer allein ist der Mitwissende, Teukros weiß nichts davon; darum kann er dem Menelaus und später dem Agamemnon nichts erwiedern, sondern nur erbittert werden und schelten. Menelaos hat durch seine Worte den betrübten Teukros immer mehr gereizt, so daß er schon seinen Unmuth nicht mehr verhalten kann und seinem Groll gegen den Herrscher in kränkenden Worten Luft macht, den Reden des befehlenden Herrschers mit scharftreffenden Worten begegnend. Auch Menelaus entwickelt dabei nur von neuem jenen alten Haß gegen Ajas, auf seine Gewalt sich stützend und berufend, wiederholt er gebieterisch sein Verbot. Der Chor fährt fort zur Bestattung zu ermahnen und Teukros läßt sich auch keinen Augenblick abhalten. Tekmessa ist mit ihrem Sohn gekommen, er läßt den Knaben an die Leiche herantreten, läßt sie ihn fassen, und die abgeschnittene Haarlocke der drei Hinterbliebenen flehend darhalten, jedem der es wehren will mit gewaltigem Unmuth drohend, ihm so das Leben und seinen Stamm abzuschneiden, wie diese Locke hier: Kein Mensch, soll dich, Kind, hier fortreißen. Er fordert den Chor der Schiffer auf, das Kind und den Leichnam so lange zu beschützen, bis er selbst mit dem Nöthigen zur Bestattung wieder kommen werde. Der folgende Chorgesang klagt die Leiden der Griechen von Troja, die sich durch dieses Helden Tod nun vermehrt haben. Teukros ist schnell zurückgekehrt, alles hat er besorgt, aber auch schon ist der Fürst Agamemnon selbst da, um Einspruch zu thun. Menelaus muß beim Bruder über Teukros Benehmen geklagt haben, denn wenn dieser jenem vorwarf, nicht den freien Fürsten Ajas beherrschen zu wollen, so rückt ihm jetzt eben diese Aeußerung Aga-

memnon vor, und giebt ihm dabei kränkend zu hören, daß er selbst ja nur der Sohn einer barbarischen Sklavin sei, dessen barbarischer Zunge kein Gehör gebühre. Nicht minder bitter spielt er auf des Ajas bloß rohe Körperkraft im Gegensatz der Klugheit an, und gerade dessen bedurfte das Stück noch zu seiner Vollendung. So wird denn nun Teukros, welcher nach des Ajas Tode dessen tragische Rolle übernimmt noch tiefer dadurch betrübt, daß also das Andenken des gewaltigen Helden ganz schwinden und vergessen sein soll. Er hält dem Könige mit Feuer die Thaten vor, die Ajas vollbracht, und mit Ajas er, der Sklav, der Sohn der Barbarin, denn dies kränkende Wort konnte er dem Agamemnon nicht vergessen und er bringt es ihm so wieder. Ja noch mehr: die Aufregung treibt ihn, das Geschlecht des Agamemnon zu durchmustern, dessen Frevel aufzudecken.

Hier naht Odysseus; wer redet ihn an? Nicht Teukros, denn der haßt ihn mit Ajas von Grund der Seele; der Chor und Agamemnon wenden sich an ihn, jener mit Bitte, er möge schlichten, wofern seine Erbitterung nachgelassen, dieser in der Erwartung, von ihm Unterstützung in seinem Verbot und in seinem Hader mit Teukros, den er anklagt, zu hören. Aber mit großer Mäßigung und vieler Milde räth Odysseus dem Zorn zu entsagen, und dem Schwerbetrübten selbst sein kränkendes Wort zu verzeihn. Teukros, den man sich mit verschlossenem stolzen Selbstgefühl abgewendet denken muß, schweigt und läßt seine Feinde sich besprechen. Aber siehe, Odysseus selbst fordert die Bestattung, er hat Ajas im Leben für seinen bittersten Feind gehalten, doch das ist nun vorbei und frei und offen gesteht er es ihm jetzt rühmend ein, daß er nach Achill der größte aller Griechen gewesen und gerade im Gegensatz mit Agamemnons obigen Worten läßt ihm nun der klügste und weiseste selbst volle Gerechtigkeit widerfahren. Er erklärt selbst zur Bestattung helfen zu wollen; Agamemnon der Triumphirende ist gegen alle Er-

wartung von Odysseus besiegt und dieser bitterste Feind wird jetzt der wärmste Helfer des Entseelten. Agamemnon ist schon genöthigt nachzugeben, wenn auch sein Groll sich nicht bezwingen läßt. Der Chor preist den weisen Odysseus; dieser nun redet mild den stolz schweigenden Teukros an, dem für sich und seinen Bruder nun so volle Genugthuung noch geworden. Er antwortet gemessen, aber voll Freude und mit gleicher Achtung; er rechnet es dem Odysseus hoch an, daß er, der Todfeind seines Bruders, doch dessen Schmach im Tode hochherzig nicht dulden wolle, er nimmt den Beistand des Odysseus zur Bestattung gern an, und doch, sehr zart, trägt er Bedenken, ihn zur Berührung des Leichnams selbst zuzulassen, weil der Verstorbene ihn doch einmal so sehr gehaßt: „Im Uebrigen hilf mir, du und wen du sonst mitbringst.“ Mit welcher rührenden Anschaulichkeit stellt sich hier die alte Feindschaft neben die neue Versöhnung! Durch solche Rücksicht und Gemessenheit wird das tiefbeleidigte Selbstgefühl der Telamoniden erst wieder aufgerichtet und die Genugthuung für alle Verkennungen wird dadurch erst vollendet. Aber auch Odysseus selbst bleibt davon nicht unbewegt, vielmehr mit sanfter Anerkennung des edeln Schmerzes will er sich zuvorkommend gern ganz von dem Werk zurückziehen, wenn dies ein Anstoß sei, und doch sagt er wieder, daß er gern daran Theil nehmen würde. Teukros hat nicht Zeit darauf zu antworten, denn mit der feurigsten Eile, belebt und gehoben von dem süßesten innigsten Gefühl, daß doch noch seines Bruders Heldenname gerettet sei, stellt er mit wahrem Jubel und mit einer innern Bewegung, die wahrlich die Leser mitergreifen muß, das feierliche Opfer an. Er selbst, und der kleine Eurysakes muß ihm dabei helfen so viel er vermag, hebt den noch heiß blutenden Helden empor und erst nachdem dieß geschehn ruft er, der vorhin nicht antworten konnte, als wirklichste Versöhnung den Odysseus und alle Freunde des Ajas zur Theilnahme am Opfer herbei. Dies geschieht und mit der feierlichen Opferhandlung und Bestattung

gewinnt das großartige, entzückende Stück auch einen anschaulich imposanten Schluß. Aber auch die Schlußworte des Chors versäumen nicht auf die erhebende rührende, weil ganz unerwartete Umwandlung des Odysseus und dessen Versöhnung mit dem verblichenen Helden zusammenfassend hinzuweisen. Sie nehmen hier nur die frühern Worte des Ajas, des Chors, der Tekmessa, welche als wiederkehrendes Thema das Stück deutlich durchflechten, noch einmal auf, denn mit Beziehung auf die wohlthuende Sinnesänderung des Odysseus heißt es: „Vieles erkennt der Mensch, indem er es erlebte; bevor er es aber erlebt, weiß niemand was er noch in Zukunft einmal thun wird." Keinen andern Sinn haben diese Worte, als den tiefpoetischen Gedanken, daß der Mensch mit seiner Liebe und seinem Haß, wie mit seinem Erkennen und Einsehn nicht sein eigner Herr ist, sondern höhern Mächten unterworfen und in dem Innersten seiner Seele sich ändernd uud umschlagend, gegen alle seine Voraussicht. Dies ist das große tragische Thema, das unser Dichter in mehreren Stücken behandelt und variirt, das in keinem fehlt und das wir in einem ganz besondern Fall noch eben so vollständig wo nicht vollständiger wieder bekommen. Auf diesen Punkt zielt das Stück hin, und wieder giebt es nach dem tiefsten Seelenschmerz eine süße, rührende, mild erhebende Lösung.

Aber was hat man wohl hievon verstanden? Solger übersetzt, um selbst mit Untreue und offenbarem Mißverstand eine Trivialität zu erkaufen:

Sehr viel zwar mag anschauend der Mensch
Einsehn, doch eh' er geschaut, sagt kein
Wahrsager des Künftigen Ausgang.

Hier ist keine Spur von Auffassung des Stücks aber auch in einer frühern Stelle, die so höchst deutlich auf diesen Schluß hinzielt, ich meine, wo der Chor sagt: nun werde Odysseus in seiner schwarzen Seele über den Tod des Ajas triumphiren, hier übersetzte Solger schieren Unsinn s. V. 956 der

Uebersetzung. Eben so verwunderlich ist denn auch, was derselbe in der Vorrede theoretisch über den Ajas entwickelt, womit er nur bekundet, daß für ihn der große Dichter soviel Kunst und Poesie des dramatischen Plans umsonst verschwendet. Aber der Fehler ist alt, er geht schon von dem Argument aus; dies leider sieht in unserm Stück bloß eine moralische Tendenz: Sophokles habe darstellen wollen, wohin ein Unmaß von Ehrgeiz führe. Wie Schlegel sich meist eigner Urtheile enthielt, so schrieb er dies ab (p. 189) und sprach überdies, mit Jacobs, von der „Nichtigkeit des Menschengeschlechts." Ihm wieder folgte Solger, nur drückt er sich speculativer und christlicher aus. Dies Stück soll nach ihm nichts weiter als die „Hinfälligkeit des Menschlichen" und die daher nöthige Demuth predigen; daß Ajas dieselbe nicht besaß, soll schlechtweg sein Verbrechen sein. Ich entgegne: zwar verfolgt Athene unter andern den Helden auch wegen seines Uebermuths, aber schon die Stelle, wo der Dichter es anbringt, beweist, daß er nicht deshalb verdientermaßen strafen und ein moralisch abschreckendes Exempel statuiren will; im Gegentheil sucht er uns ja auf's seelenvollste für die gehäuften, mehr unverdienten Leiden des Ajas zu rühren, die er doch nur als untrennbare Folge seines großen Heldenthums darstellt. Solger fährt fort: „Nachdem aber einmal der Trotz des zu kräftigen Menschen zerstört ist, wird er wieder in die Gemeinschaft des Menschlichen aufgenommen." Warum doch nicht lieber: in die Gemeinschaft der Heiligen! Ferner: „Agamemnon und Menelaos, die ihm nicht einmal ein Grab gestatten wollen, werden als böse und frevelhafte Menschen dargestellt." Daß dies nicht wahr ist, wäre das Geringste, aber das Schlimmste ist, daß der Kritiker hiemit sein völliges Nichtverständniß des Sophokles verräth, denn gerade das ist ja so vortrefflich, daß Menelaos und Agamemnon auf ihrem Standpunkt nicht umhin können Ajas für frevelhaft und verbrecherisch in seinem Uebermuth zu halten, also daß sie ein Recht haben ihn zu hassen, der sie haßt, und daß eben jene That eines gott-

gesendeten Wahnsinns, die Ajas sich selbst mit edlem Unrecht zu so großer Schmach anrechnete, ihm auch noch von andern dafür ausgelegt wird und selbst nach dem Tode noch seine Ehre schänden soll. Denn nur Odysseus weiß ja und zwar durch Augenschein, daß Athene jenen Helden verfolgt, welche zugleich ihn selbst zu solchem Sinn anmahnt, als er ihn zum Schluß des Stückes äußert. Hiedurch ist denn eben die Sinnesänderung des Odysseus am Ende der Tragödie vollständig motivirt, ja gefordert. Sehr wunderlich auch urtheilt nun Solger von Odysseus: „Das Grab wird ihm, und sein Feind Odysseus selbst, durch das Schicksal alles Zeitlichen mit erschüttert, hilft es ihm erstreiten" u. s. w.

Schade, daß Schlegel, statt über den Selbstmord zu philosophiren, sich nicht näher über den Schluß der Tragödie und dessen poetische Bedeutung zum Ganzen ausgelassen hat. Rapin (Reflections sur la poetique p. 160.) hatte diesen Schluß contestation froide et languissante genannt und Tyrwhitt (ad. Arist. poet. X. 4.) war sogar der Meinung, Sophokles möchte denselben nur angehängt haben, um den Werk die gerechte Länge zu geben. Hiezu kam nun Boeckhs Neigung, die Stücke der Alten für verlängert und angefälscht von spätern Bearbeitern zu halten, und wenn man dies alles zusammenfaßt, so wird man dadurch selbst einen so ausgezeichneten Philologen wie Lobeck entschuldigen wollen, wenn er sich verleiten ließ, gegen die Aechtheit des ganzen Schlusses von der Ermordung des Ajas ab Bedenken zu erwecken. Wenigstens lautet sein ästhetisches Urtheil, Soph. Aj. p. 361: Sed carmen tam splendidum et αὐτοτραγικὸν ex manibus emittere non possum, quin producam velut epicitharisma post fabulam ea, quae Ajacis morte prodita legimus. Inest enim in hac postrema fabulae parte a v. 1040 usque ad clausulam tanta tenuitas, ut cum Ajacis morte ipsa etiam fabula extingui videatur. Hierauf Hermann, Soph. Aj. p. 101. Cujusmodi scena

etsi finiri fabulam non illibenter velis, tamen id in hoc quidem argumento fieri non potuisse apertum est. Nam neque luctum omitti consuetudo omnisque ratio veteris tragoediae patitur, neque corpus mortui in potestate hostium relinqui fas est. Aber neu sind diese Gründe wenigstens nicht: Rochefort hat (Théatre des Grecs Tom. II. p. 468) eben das gesagt und vollends haben schon Jacobs (Nachtr. z. Sulzer IV. I. 117) ferner Solger, Mosche und Andere damit den Tyrwhitt zu bestreiten gesucht. Dennoch führte Osann in seiner besondern Schrift alles dies nochmals vor. Er erklärte aus solchen Gründen den Schluß des Ajas für unerläßlich und doch wieder gab er jenen das Ungehörige und Mißrathene zu, meint es aber dadurch genügend zu entschuldigen, daß dieser Ajas einer zusammenhängenden Trilogie angehört habe: eine recht mißliche Behauptung!

Selbst Hermann scheint lieber unsern Schluß des Stücks nicht für trefflich halten zu wollen; dagegen hat es nicht an Männern gefehlt, die freilich aus den verschiedensten Gründen denselben angemessen und des großen Tragikers würdig finden; es ist Jacobs, Süvern, Bernhardi und Jacob. Den wahren Punkt hat keiner getroffen; er liegt in der tiefen dramatischen Anlage, in dem Plan, in der Poesie des Ganzen. Allen diesen Kritikern muß man daher im Namen des Dichters zurufen: Habt ihr denn nicht so viel von Sophokles erkannt, um gleich zu sehen, wohin jene erste Scene zwischen Athene und Odysseus zielt! Man hätte sehen müssen, daß sie eine solche Schlußscene und ein solches Benehmen nach poetischen Gesetzen unfehlbar nach sich zieht, daß sie ohne solche Schlußwendung selbst müßig und ungehörig sein würde, dahingegen sich jetzt das Stück auf wundervolle Weise rund abschließt, so daß sein Ausgang vollkommen zum Anfang zurückkehrt. Aber, sagen sie, wenn auch in jener ersten Scene Odysseus mit Augen sieht, wie sein Feind Ajas einer Gottheit unterliegt, wenn auch Athene diesem Odysseus beim Scheiden eine Gesinnung schon empfiehlt,

als wir sie zu unserer Freude nachher an ihm wahrnehmen, so hat doch der Dichter sich fernerhin allerorten widersprochen und seiner anfänglichen Intention entgegengearbeitet. O seht ihr denn nicht jene echt künstlerische Absicht, wie der große darstellende Dichter seinen Chor, Ajas, Tekmessa und Teukros so deutlich hinzielend das Gegentheil von Odysseus sagen, ihm die entgegengesetzte Gesinnung zutraun ließ, als welche er nachher an den Tag legt: Schadenfreude und Triumph über das Erliegen seines Feindens ward ihm untergelegt und in den Mund gegeben, damit zugleich mit diesem Theil der Handelnden der Zuschauer auf einen Augenblick solche Ansicht theile, damit er auf einen Augenblick jene erste Intention, welche nicht zu deutlich werden durfte, schon wieder vergesse, denn so erst konnte, nachdem die unverdiente Verkennung des Helden ihren Gipfel erreicht, das umgekehrte Benehmen des Odysseus erst recht überraschend und hervorleuchtend werden, zugleich aber nach dem Schmerz die wohlthuendste Befriedigung erwachsen. Und doch keine Ueberraschung im gewöhnlichsten Sinn, vielmehr hat wieder der Dichter mit nur noch seltnerer Kunst in den Worten des Ajas und darauf des Chors auf das unerwartete, unberechenbare Umschlagen menschlicher Gesinnungen schon hingewiesen, Worte, welche der Schlußchor wieder aufnimmt, damit für den Sehenden gar kein Zweifel, für euch, die Verkennenden, Nichtsehenden, aber gar keine Entschuldigung und Verzeihung sei. Gleichwohl wollte ich euch noch entschuldigen, hättet ihr hiemit nur eine einzelne Stelle verkannt, allein das ganze Stück, seine ganze kunstvolle Anlage, das tiefsinnige Princip der Darstellung blieb euch hiemit verschlossen, und nicht bloß in diesem Stück, sondern in allen andern, denn gerade in demselben Maaß als sie schöner sind, haben sie nur dieselbe Intention noch reiner und vollständiger herausgebildet, gerade nur hiedurch sind sie schön, rührend und erhebend.

Solgers Theorem, daß in unserer Tragödie gläubige De-

muth gegen die Götter gepredigt werde, führte ich schon oben an und mußte es bestreiten, aber auch noch ferner muß ich ihn beunruhigen, weil man nicht von Sophokles Kunst ihrer würdig denken kann, ohne jene Meinung von allen Seiten für verkehrt, schief und flach zu halten. Das Poetische, Ergreifende, Hochtragische unseres Stücks beruht gerade im Wesentlichen auf der sehr bewußten Kunst, mit der der Dichter den Conflict des freien Willens und der davon abhängenden Zurechnung mit der siegenden Macht der Gottheit darzustellen weiß, so, daß auf keiner Seite ein entscheidendes Uebergewicht ist, und nur eben das Schmerzliche der Frage fühlbar bleibt. Wäre dies entscheidende Uebergewicht da, wie denn Solger annimmt, und wäre dies Uebergewicht allein auf Seiten der beleidigten Athene, so wäre Ajas nicht bloß der Gestrafte, sondern auch der ganz gerecht Bestrafte, wonach sich denn auch Grad und Art unseres Antheils völlig anders bestimmen müßte. Wäre auf der andern Seite Ajas ganz unschuldig, dann wieder fiele auf Athene unfehlbar der Schein und die Anklage der Grausamkeit und die ganze Tiefe die in der Zweideutigkeit der Frage über Schuld liegt, so wie die daher erfolgende versöhnliche Stimmung des Ausgangs ginge vollends verloren. Deshalb hat denn unser Dichter mit seiner Goldwaage so fein abgewogen und angelegt, daß Athene eingangs gar nicht der Schuld und Versündigung des Ajas gedenkt; nur das tiefe Leiden desselben ohne Nebengedanken, es sei verdient und selbsterworben, nimmt unser ganzes Herz ein, und erst da wir den Ajas bereits liebgewonnen, da wir die Unzertrennlichkeit dieses seines unbegrenzten Ehrgefühls mit seinem Heldenthum kennen und in der Individualität seines Charakters nur lieben können, ja da Ajas schon selbst aus freien Stücken sein Unrecht gegen Athene erkannt hat und hat gut machen wollen, da können wir jene stolzen Reden erfahren, wodurch die Göttin zu solcher Strafung aufgefordert war; Athene ist jetzt gerechtfertigt, ohne daß Ajas in unserer Liebe sinken könnte. Wahr-

lich eine freie und hohe Kunst, aber ganz wesentlich um sich unseres Antheils zu versichern und neben dem überwiegenden Walten der Gottheit nicht menschliche Individualität verschwinden zu lassen.

Auch mit Lobeck sowohl als seinem Bekämpfer habe ich noch ferner zu rechten. Der Gelehrte will mit dem Tode des Ajas abschließen, denn von hier ab scheine die Fabel zu schwinden und zu sterben; diejenigen aber, welche ihm entgegen sind, sind es doch auch nur mit Gründen, die sich auf eine ganz äußerliche Vollständigkeit, ich mag nicht sagen Abschließung beziehn. - Beiden zum Trotz behaupte ich nun, die Fabel geht nicht nur nach des Helden Tode in ununterbrochenem Faden fort, sondern mit diesem ununterbrochenen Faden ist sie gerade noch im Wachsen, noch höher wird die schmerzliche Spannung getrieben, bis denn endlich die sehnlichst erwartete Lösung um so erquickender eintritt. Nicht bloß daß Teukros in die Stelle des verblichenen Ajas tritt und statt seiner der Mittelpunkt des Stückes wird, sondern das Schicksal des Ajas selbst lebt ja noch fort und in sofern kann sich auch nach seinem Tode seine Lage sogar noch rührender gestalten. Ueberhaupt ist Leben, Wirksamkeit und Andenken des Menschen nicht so plötzlich mit dem Tode abgeschnitten, hier aber handelt es sich gerade um den Ruhm eines Helden, dessen Leben wesentlich dieser Ruhm war, sein Schicksal, sein wahres Leben ruht auf der Rühmlichkeit seines Namens, seine Ehre ist ein integrirender Theil seines Lebens, die Entscheidung über diese Ehre ist erst sein wahres Schicksal; im Vergleich damit sogar der Tod nur ein geringeres, zufälligeres. Nun wird sich begreifen, wie auch nach dem Ableben Ajas, der Held, nicht nur fortfahren kann, der tragische Held zu sein, sondern wie er es sogar noch in höherem Grade werden muß. Weil er seine Schande nicht überleben mochte, wählte er den Tod; aber sein Heldenthum, wie er doch vermeinte, ist darum nicht gerettet; man fährt fort ihn zu verkennen und der Zuschauer sieht schon die Unmög-

lichkeit vor Augen, wie der wahre Stand der Sache an den Tag kommen und dem schmählich Untergegangenen noch endlich die verdiente Anerkennung werden soll. Diese erfolgt dann von einer Seite her, wo Ajas und alle Handelnden es am wenigsten erwarteten, durch den, welcher der Urheber alles Leids zu sein schien, den aber der Dichter schon von Anfang her hiezu bestellt hat, so daß also auch diese ersehnteste, scheinbar unerwartetste Lösung ganz organisch, nicht aber willkührlich und gewaltsam herbeigeführt ist. Dies ist der innere Organismus des Stücks, es sind die wahren Intentionen des Dichters selbst, und zugleich sind es die Hebel, welche an unser Herz greifen und unsere Aufmerksamkeit spannen und fesseln. Alles was sonst in so wüstem Schwall über diese Dinge gesprochen worden, liegt ganz außerhalb, und berührt keinen der wesentlichen Punkte. Aber Tyrwhitts sehr geringschätzige Ansicht, Lobecks sehr harter Tadel, Schlegels Stillschweigen, Hermanns Ausweichen, Osanns Zugeständniß hinsichtlich der vermeintlichen Schwäche und Mittelmäßigkeit des Schlusses muß nun ganz ungehörig erscheinen; dagegen wieder sind die versuchten Entschuldigungen oberflächlich und äußerlich. Süvern ist der Sache offenbar noch am nächsten gekommen, in der That so nahe, als man ihr nur kommen kann, ohne die Seele sophokleischer Poesie gefaßt zu haben; man vergleiche dessen Dissertation: De Sophoclis Ajace flagellifero. Thorun. 1800.

Um aber hier noch die ästhetischen Urtheile über Einzelnes zu berühren, so äußert sich Jacobs (a. a. O. S. 116) über jenes köstliche Aufschlagen der Rührung und der Lebenslust in Ajas kurz vor seinem Selbstmord, wie folgt: „Sobald er sich wieder stark genug und gegen alle äußern Eindrücke gewaffnet glaubt, nimmt er, um Tekmessa, seinen Mitstreitern und sich selbst neuen Schmerz zu ersparen, seine Zuflucht zu einer unschuldigen List. Er giebt vor, der Ausführung seines ersten Entschlusses entsagt zu haben. Er will an das Ufer des Meeres gehen, um das unglückliche

Schwert — — Nein, ist es nur möglich: hier soll List und Vorgeben sein! Jacobs entschuldigt: unschuldige List — so haben denn auch viele andere entschuldigt — daß man dabei das ganze Stück mißversteht, braucht keiner Rede, wo aber in so offenbaren Dingen die größten Fehler gemacht werden, wäre es fast unbillig das Verkennen des tiefern poetischen Inhalts sehr hart zu tadeln.

Auf die Hauptpunkte dieser Zergliederung, welche zum wahren Verständniß der Größe unseres Dichters ganz unerläßlich sind, werden wir noch mehrmals zurückkommen; das hier Gelernte wird uns zu der schwierigern Auffassung anderer Stücke verhelfen; denn nirgend ist Sophokles sich selbst ungleich, kein anderer aber ihm gleich. Wollen wir hier noch etwas mehr Aeußerliches zur Sprache bringen, so wäre es die Aenderung der Scene, welche unmittelbar vor dem Monolog erfolgt, und soviel wir wissen nur noch in den Eumeniden, und wenn Hermann recht vermuthet, in der Niobe des Aeschylus. Allein die Freiheit welche sich unser Dichter hier nimmt, hilft ihm nicht etwa bloß einer Schwierigkeit entgehn, sie hilft ihm nicht etwa bloß den neuen Bericht eines Boten ersparen, auch nicht bloß statt der Erzählung die wirksamere Handlung selbst vor Augen stellen; sondern er gewann hiemit eine Schönheit der Darstellung, gleich imposant und ergreifend, als illusorisch und ganz von jener eigenthümlichen Art, die wir vorhin aus dem Homer ableiteten. Die Suchenden sind ausgegangen, alles Heil liegt daran, daß sie den Helden finden, unsere Gedanken, unser Besorgnisse begleiten diese Suchenden: aber plötzlich werden wir nun in einsame Gegend entrückt, hier sind wir mit dem Helden allein, und gleich seine ersten Worte sagen uns, daß seine schreckliche That, von der er doch schon fast abzulassen schien, jetzt feststeht und sogleich vollzogen werden soll — hier, wo keiner ist, um Einhalt zu thun! Die große Sparsamkeit des Scenenwechsels in alten Tragödien mußte das

Poetische dieser Erfindung erst wahrhaft hervorheben, dahingegen es bei uns ziemlich verschwinden würde.

Zwei Tragödien namentlich sind es, und zwar die schönsten, für deren Verständniß wir durch den Ajas am besten vorbereitet worden sind, die eine davon trägt sogar nicht einmal den Namen des Sophokles, die andere, zu der wir jetzt übergehn, ist:

Antigone.

Antigone wurde sowohl in alter als auch in neuerer Zeit, ich erinnere für jene nur an das bekannte Urtheil der Athener und an das Epigramm des Dioscorides, für das vortrefflichste Werk des Dichters gehalten, freilich bei so großem Abstand der Zeiten auch aus sehr verschiedenen Gründen. Namentlich hatten von unsern neuern Kritikern noch die Philosophen einen besondern Grund sich gerade an dies Stück zu wenden. Man weiß daß von Philosophen nicht immer Einsicht in das eigentliche Wesen und Schaffen der Künste zu fordern ist, da sie nun aber doch davon zu sprechen haben, so suchen sie darin nach Ideen und Gedanken und wenn diese ihnen nicht immer in der verlangten Art daraus entgegensprechen, so sind sie unverdrossen, dieselben hineinzutragen. Dies gelang nun unseren neuesten Philosophen namentlich mit der Antigone, es sei darin der Streit zwischen der Familie und dem Staat zum Gegenstand gemacht. Aber hiemit nicht genug; Michelet, ein Schüler Hegels, geht weiter und lehrt: Ajas, die Trachinierinnen, Philoktet, seien überhaupt nicht eigentlich sophokleisch, sondern noch ganz nach äschyleischer Weise gedichtet, was abzunehmen aus der Rolle, die hier das Fatum spielt, der Oedipus in Kolonos dagegen trage euripideischen Charakter an sich: nur Antigone, und als ihr zunächst verwandt noch Elektra, zeigen diesem Kritiker sophokleische Kunstart. Es wäre überflüssig, dies, was auf allen Seiten

falsch und unbegründet ist wiederlegen zu wollen, die angestellte Zergliederung wird es von selbst am sichersten ergeben. Für echt sophokleisch halten auch wir dieses Stück, auch wir halten es für eins der tiefsten, vielleicht für das tiefste und herrlichste, aber beides aus ganz andern Gründen; zunächst bietet es uns gerade dieselbe Wendung und Kunst dar, als Oedipus, als Philoktet, ganz vornehmlich aber als Ajas, den wir auch nur darum unmittelbar vorausgehen ließen, damit er auf gegenwärtiges Stück Licht werfen möge. Denn wie dies der höchste Gipfel sophokleischer Kunst scheint, so leider scheint auch keins mehr verkannt worden zu sein. Die Berücksichtigung der über dies Drama herrschenden Ansicht lassen wir weiterhin folgen, halten hier aber die Bitte für nöthig, jeder Autorität und jedem Vorurtheil zu entsagen, sich dagegen unserer nachfolgenden Zergliederung ganz unbefangen hingeben zu wollen.

Die Töchter des Oedipus, Antigone und Ismene, beginnen das Stück: Antigone erzählt ihrer sanftern Schwester, wie von allem Schrecklichen, das immer ihr Haus betroffen, nun auch das letzte erfüllt sei. Dafür nämlich nimmt sie sofort das bloße Verbot Kreons den Polynices zu bestatten, denn daß er dennoch bestattet werden müsse, und zwar von ihr, dies setzt sie dabei als etwas natürliches voraus. Es ist nicht etwa ein Entschluß, den sie erst auf der Bühne faßte, geschweige denn daß sie an die Folgen dächte und sie erwöge: hierin aber zeigt sich die Meisterhand, die mit innerster Seelenmalerei stille Größe darstellt.

Ismene wiederum hält dafür, man müsse den Mächtigern nachgeben; aber mit kalter Festigkeit fragt Antigone sogleich ob sie Theil nehmen wolle, und sie fragt so, ehe noch gesagt ist, was sie thun wolle: sie setzt dies voraus, weil es ihr in der nothwendigen Orduung der Dinge zu liegen scheint; ganz ähnliches im Ajas. Auf dieselbe Weise aber liegt gerade der Gedanke der Bestattung Ismenen so fern, daß sie dies am wenigsten

voraussah, und der Dichter hat hier also den kurzen Dialog gerade so gewendet, daß er uns in beider Seelen schauen läßt; vorzüglich in den Versen 41, 42, 43. Aber Antigone will auf keine Weise die Schwester zu etwas verpflichten, sie allein will auf sich nehmen, was unabweisbare höhere Gesetze gebieten. Sie verstößt gegen das Gebot des Herrschers, aber, wie sie es nennt, heiliges frevelnd: *ὅσια πανουργήσασα*; jenes Verbot sieht sie an als eine Kränkung, nicht als ein Hinderniß; Ismene dagegen erkennt zwar die Nothwendigkeit der Bestattung an, nimmt aber die Milde der Götter in Anspruch, wenn sie dieser Pflicht nicht nachkomme. So wird Antigone, welche die Theilnahme der Schwester nicht erlangen kann, ihr wenigstens Stillschweigen abfordern? Mit nichten. Also wird wohl Ismene vielmehr dasselbe aus freien Stücken geloben? Ja, aber das ist nicht alles. Letztere ermahnt Antigone, ihre That, von der sie nicht mehr abzubringen ist, zu verheimlichen, damit sie dem verhängten Tod entgehe; selbst sie wolle gleiches thun. Dies ist sanft und liebevoll; dagegen antwortet Antigone groß in effektvollem unvorhergesehenem Kontrast:

πολλὸν ἐχθίων ἔσει
σιγῶσ᾽, ἐὰν μὴ πᾶσι κηρύξῃς τάδε!

Offen also will sie es thun, und nicht sowohl starrer Heroismus ist es, was sich hierin spiegelt als vielmehr jener edle Unwille über die Verletzung des Heiligen und der ihr heilig obliegenden Pflicht. Echt sophokleisch; was wir aber hier in einem einzelnen Satz haben geht eigentlich immer durch die ganze Handhabung seiner Charaktere und Stücke hiedurch, es wird nämlich so eingeleitet und angesponnen, daß immer erst durch ein plötzliches Umschlagen die Charaktere sich imposant als das hervorheben, was sie in innerster Seele sind.

Zum Schluß dieser Eingangsscene spielt Antigone selbst deutlich auf den Tod an, dessen sie gewärtig sei so daß denn hier am Ende direkt gesagt ist, was sich von Anfang herein indirekt

offenbart. Ismene ihrerseits, der diese Sphäre unbegreiflich ist, erklärt solche Gesinnungen für Wahnsinn, und nicht ohne künstlerische Absicht ist es angelegt, daß beide Schwestern mit so scharfer Differenz scheiden; gerade hier greift der Chor ein. Was wird der Inhalt seines Gesanges sein? Wie Sophokles nach einer gewissen innern Consequenz und fast möchten wir sagen Nothwendigkeit seiner Kunst sich uns noch immer darstellte, so liebt er gerade da, wo das Tragische sich heraufzieht, und schon den handelnden Personen über dem Haupte droht, da liebt er er den Chor freudiges verkündigen zu lassen; denn auch der Chor ist bei Sophokles nirgend frei von Befangenheit. Dies angewendet auf unsern Fall, so war, während das neue Elend über dem Hause der Labdakiden sich zusammenzieht, nichts zugleich effektvoller und motivirter für den poetischen Sinn des Stücks, als daß er den Chor preisende Sieglieder anstimmen ließ über die Befreiung Thebens von dem feindlichem Heer, als ob damit aller Jammer dieses Hauses nun geendet sei. „O die Getäuschten" soll sich der Zuschauer sagen, „ihr seht ja nicht welch ein Leid das Alte noch überwachsen soll." Mit einem solchen Gedanken auch begann Antigone das Stück und schon diese erste Scene von 99 Versen, zumal in ihrem Zusammenhange mit dem Chor gefaßt, ist durch und durch ein vollendetes Meisterwerk; ähnlich als sich der Organismus des Baums im Blatte spiegelt, ist also bei Sophokles selbst der Theil nicht minder in sich wohlgegliedert und gerundet, als das Ganze seines Kunstwerks.

Nach dem Chor tritt Kreon auf; er wiederholt, was wir schon wissen, sein Verbot; allein dies ist keine gewöhnliche Wiederholung am wenigsten eine welche aus Ungeschick entsprungen wäre und Langweiligkeit nach sich zöge. Bei Aeschylus in den Sieben tritt zuerst der Herold auf, welcher förmlich das Verbot des Kreon und die auf Uebertretung gesetzte Strafe verkündet; darauf erst faßt Antigone ihren Entschluß. Sophokles dreht es

nun um, und wie sich denken läßt, nicht ohne Ursache. Zwar weiß Antigone von dem Beschluß, aber sie deutet ihn nur ganz kurz an und auf der Bühne ist er noch nicht selbst verkündet worden. Dies bleibt denn nicht aus; vielmehr thut es Kreon in eigner Person, selbst die Sache motivirend und zugleich die Festigkeit seines Willens aussprechend, und er thut dies erst, nachdem bereits der Zuschauer Zeuge war, von der gleichen Festigkeit der Antigone in ihrem Entschluß. Wieviel drohender nimmt sich jetzt jenes furchtbare Verbot aus, es steht jetzt nicht beziehungslos da, es hat schon seinen Hintergrund, seine entgegenstrebende rhythmische Reihe; jedes Wort trifft jetzt doppelt, die Collision ist jetzt schon da, sie darf sich nicht erst hinterher entwickeln, und der Zuschauer überschaut solche Collision mit Besorgniß und Spannung. Man vergleiche diese Abweichung von Aeschylus mit denen, welche Sophokles in der Elektra traf und mit der Art wie er in allen andern Stücken seine Fabel am liebsten wendete, so wird man darin immermehr etwas durchgehendes finden und dies ist von der Composition und Poesie unseres Dichters untrennbar.

Kreon aber ist weit entfernt eine solche Collision mit Antigone zu fürchten und zu ahnen, sogar der Chor, der also wieder nicht über der Handlung steht, zweifelt, daß jemand werde so thöricht sein können, gegen das Verbot zu thun, um den Tod zu finden: und eben dies hebt jene Intention noch mehr heraus. „Und doch, sagt Kreon, mit Bestechung ist viel auszurichten." Vortrefflich; er glaubt höchstens, daß sich durch solches Motiv jemand werde bereit finden lassen: wie sehr contrastirt nun dagegen, was der Zuschauer bereits weiß: die von der Antigone aus den reinsten Motiven mit völliger Nichtachtung des Todes unternommene That. Schnell schreitet die Handlung vor, mit epigrammatischem Eingreifen. Gerade während Kreon und der Chor über die Unmöglichkeit dessen sprechen, tritt der Wächter auf, um die wirkliche That zu

verkünden. Er ist außer Athem, er stottert, er ist redselig und weitschweifig, er ist übermäßig besorgt für sich. Eine so ausgeführte Charakteristik der Nebenpersonen zumal die Darstellung der Angst und der Geschwätzigkeit ist bei Sophokles so durchaus selten, und man muß sagen, dies sei in allen seinen Stücken der einzige Fall solcher Art, so daß hierin gewiß nach sophokleischer Weise wieder eine schweigende Poesie zu suchen wäre. Diese findet sich denn auch bald, ja sie kann, worauf es eben abgesehn war, dem Zuschauer gar nicht entgehen, nämlich in dem Gegensatz solcher Darstellung stotternder Angst mit der edeln Freiheit und stolzen Sicherheit, in welcher Antigone ihr Werk vollbracht hat. Daß aber der Wächter erst allerlei Ungehöriges und Weitschweifiges vorbringt, so daß weder gleich Kreon noch der Chor im Stande ist abzunehmen, was geschehen sei: auch dies hat darstellende Illusion. Schon ist die That bekannt, noch nicht, wer sie verübte. Der Chor räth, es hätte sie vielleicht ein Gott gethan. Darauf Kreon: Schweig und erzürne mich nicht; wie soll sich ein Gott dieser Leiche eines Tempelschänders annehmen? Sehr weise ist hier die erste Annäherung und Andeutung von Seiten des Chors, die um so stärker als ganz indirekt ist, daß nämlich göttliche Satzungen die Bestattung gebieten; Kreon dagegen glaubt seiner Sache ganz sicher zu gehn und seine Verblendung reicht so weit, daß er sich vielmehr einbildet, er thue im Sinne aller Götter, worüber ihm später doch ein schreckliches Licht aufgehen wird. Kreon sieht nicht, was er doch hätte sehen sollen, er ist soweit verblendet, daß er hier nur noch lauter als vorhin die Bestechlichkeit der Menschen anklagt, in deren Verdacht er den Wächter hat. Dies ist höchst fein erfunden, denn Kreon glaubt hier für das Edle zu eifern, wenn er immer mehr und mehr in den Zorn geräth, mit dem er sich in den Netzen des Schicksals verstricken soll. So fein und tief nun das alles unter unserer Annahme ist, daß die Verblendung des Kreon dem Stück wesentlich sei, so unpassend und verkehrt wäre dieser

Zorn, falls der Inhalt des Stückes in irgend einer Collision der Pflichten soll zu suchen sein, denn alsdann ist er etwas fremdartiges und störendes. Und wie ist nun ferner der Eifer Kreons, der ihm selbst gerecht scheint, genutzt worden? er schwört hier mit einem theuern Eide: daß er den Thäter strafen wolle, den er ja zugleich noch in dem Verdacht der Schlechtigkeit und der Geldgier hat. Kaum ist der Schwur ausgesprochen, so erscheint, um sogleich seine Ungehörigkeit darzuthun, der Wächter. Gefunden ist der Thäter, die Schuld wälzt sich von jenem ab auf diesen und der geschwätzige Greis ist außer sich vor Freude über seine Rechtfertigung, alles mit schönem und pikantem Reflex auf die That der Antigone. Aber schnell hält die kunstreiche Hand des Dichters den zu raschen Ablauf der Sache an; der Chor tritt mit einem Gesange auf; Sophokles, wie wir noch immer sahn, läßt ihn stets da auftreten, wo irgend eine gespannte Situation angehalten werden und das kommende mit neuer Bezüglichkeit eintreffen soll, welche denn eben seine Worte vorbereiten. So auch hier; der Chorgesang, er ist berühmt genug, hebt ganz allgemein an mit der Kühnheit und Verwegenheit der menschlichen Natur, welche sich alles siegend unterwirft, nur den Tod nicht. „Doch diese kühne Thatkraft wendet sich nicht immer zum Guten, sondern auch zum Schlechten, wenn sie, wie hier, die Gesetze des Landes überschreitet. Wer solches thut bleibe fern von meinem Heerde.“ Und nicht sobald hat der Chor dies ausgesprochen, womit er doch noch ganz das Verbot des Kreon billigt, als er die Antigone eintreten sieht, und sogleich wird erinnert an das im Hause des Oedipus fortwuchernde Elend. Der Wächter aber fällt in die Rede: Sie ist die Thäterin, sie haben wir, o Kreon, bei der Bestattung ertappt. Kreon ruft überrascht: Was ist? Der Wächter antwortet mit Bezug auf den Schwur gewichtig und mit der doppelten Bedeutsamkeit der Wahrheit und der Kunst:

ἄναξ, βροτοῖσιν οὐδὲν ἐστ' ἀπώμοτον!

Jetzt erzählt der Greis ferner mit sichtbarer Freudigkeit, wie sie Antigone ergriffen, von der, in großartigem Kontrast, recht hervorleuchtet, wie wenig sie besorgt war, dem zu entgehen. Er erzählt weitläuftig, auch dies mit trefflichem Effekt für das folgende, denn um so gewichtvoller hebt sich nun die stolze determinirte Kürze der Antigone heraus.

ΚΡΕΩΝ.

σὲ δή, σὲ τὴν νεύουσαν ἐς πέδον κάρα,
φὴς, ἢ καταρνῇ μὴ δεδρακέναι τάδε;

ΑΝΤΙΓΟΝΗ.

καὶ φημὶ δρᾶσαι κὀυ καταρνοῦμαι τὸ μή!

So muß nach Schäfers feiner Bemerkung gelesen werden, nicht aber *κ᾽ουκ ἀπαρνοῦμαι*, denn die ironisch bittere Wiederholung verlangt dasselbe Wort. — Kreon. Kanntest du denn das Verbot? Ant. Ich kannte es, wie sollte ich nicht, es war ja kund. Kreon. Und doch wagtest du es? Ant. Denn nicht Zeus war es, der es verkündete, noch Dike, die mit den untern Göttern wohnt, und ich glaubte nicht, daß deine Befehle so viel gelten, daß ein Sterblicher darum die umgeschriebenen heiligen Gesetze der Götter übertreten dürfte. Denn sie sind nicht von heute und gestern, sondern leben ewig und keiner weiß, von wann sie sind. Darum fürchtete ich keines Mannes Sinn. Daß ich sterben müsse, wußte ich, warum auch nicht? Selbst wenn du nichts verboten hättest; sterbe ich aber früher, so acht' ichs Gewinn, wer in solchem Leid lebt wie ich, warum soll dem nicht der Tod Gewinn sein?" Dies ist der Schwerpunkt des Stücks, er zeugt deutlich für unsere Auslegung desselben und weist jede andere zurück. Was der Chor darauf sagt, stimmt noch mehr eben dahin, denn weit entfernt, daß er etwas auffaßte von dem Widerstreit der Pflichten von den Gesetzen der Götter und dem Heldenthum der Antigone, billigt er nicht einmal deren That, sondern äußert:

δηλοῖ τὸ γέννημ' ὠμὸν ἐξ ὠμοῦ πατρὸς
τῆς παιδός· εἴκειν δ' οὐκ ἐπίσταται κακοῖς.

Wie weit trifft sein Denken vom Ziel; dies muß dem Zuschauer klar sein und auch dem Leser von schwächster Fassungskraft: hier haben wir wieder einmal recht jene große schweigende Poesie des Sophokles, denn gerade im Gegensatz mit den Worten des Chors ist dem Zuschauer abzunehmen gegeben, zu welcher Herrlichkeit und zu welchem reinem und heiligem Sinn dies Kind eines unsäglichen Verbrechens noch erwachsen sei: in der That ein milder und innerlichst versöhnender Gedanke, über dessen wirkliches Vorhandensein an dieser Stelle kein Zweifel obwalten darf, der aber auch im Ganzen des Stücks sehr deutlich ausgesprochen liegt.

Im Folgenden tritt nun Kreon immer mehr als Tyrann hervor, er, der wirklich vom Wohl des Staats ausging, handelt mehr und mehr von persönlichem Eifer mißleitet; schon läßt er sich die Worte entschlüpfen, es dürfe nicht

φρονεῖν μέγ', ὅστις δοῦλός ἐστι τῶν πέλας.

Das Ueberschreiten der Gesetze dient seinem Zorn fast nur noch zum Vorwand; besonders fühlt er sich beleidigt durch den Stolz der Antigone, den er ihr als Beharren auf dem Frevel und als Hohnlachen auslegt. Antigone antwortet kurz und kalt:

Willst du etwas mehr von mir, als den Tod?

Auf diese wahrlich großen Worte entgegnet Kreon, schon ganz unverholen: Nichts mehr, habe ich dies, so ist mir genügt. Durch jene Wendung aber hat der Dichter sehr geschickt dem Kreon sein Geständniß leicht gemacht. Antigone erhebt sich nunmehr würdevoll, sie ist sich ihres Rechts bewußt und keine äußere Gewalt mehr fürchtend sagt sie heraus, daß auch der Chor ihre That billige, wie sie überzeugt sei, und daß nur Furcht sein Geständniß zurückhalte. Kreon. Das denkst nur du. Ant. Sie sehens auch. — Es entwickelt sich ein Wortstreit, in dem Kreon Strenge und Haß, Antigone nunmehr aber, nachdem sie das Ihre vollbracht, einen milden Sinn zeigt:

οὔ τοι συνέχθειν, ἀλλὰ συμφιλεῖν ἔφυν.

Ismene tritt weinend auf; Kreon fragt, ob auch sie Theil an der That habe. Daß sie keinen hat, weiß der Zuschauer am besten, gleichwohl will sie ihn jetzt haben, sie will wenigstens Theil haben an der Schuld. Ihr Charakter hat sich jetzt zur Größe entwickelt und erhaben sind die ersten Worte gleich, die sie spricht:

δέδρακα τοὔργον, εἴπερ ἥδ' ὁμοῤῥοθεῖ
καὶ ξυμμετίσχω καὶ φέρω τῆς αἰτίας.

Es spinnt sich jetzt ein Dialog zwischen den beiden Schwestern an; Antigone leugnet den Antheil der Ismene an der Bestattung ab, jene behauptet ihn und fordert gleichen Antheil an der Strafe, den Tod. Erstere mahnt sie davon zurück: habe Trost, du lebst, meine Seele aber starb vorlängst hin, so daß ich wohl den Todten helfen konnte. Dieser Gedanke, welcher durch die ganze Tragödie von Anfang herein durchgeht, ist zart und sanft und zeigt recht, wie wir es auch faßten, daß hier nicht von gewöhnlichem Heroismus und von Unweiblichkeit die Rede sei. Durch geschickte Wendung des Dialogs wird noch gezeigt, wie sehr Kreon die großen Gesinnungen der Jungfraun, die ihm Thorheit und Wahnsinn scheinen, verkennt; darauf indirekt läßt er auf eine schneidende Weise merken, daß Antigone nicht mehr den Lebenden beigezählt werden dürfe. So aufs Aeußerste gebracht, erinnert ihn Ismene daran, daß er die Braut seines Sohnes tödte, jener weist auch dies rücksichtslos und herzlos von sich ab. Es ist aber wieder ganz die sophokleische Feinheit, daß Antigone mit keinem Wort des Hämon überhaupt, noch viel weniger gegen Kreon gedenkt, denn dies würde dem hehren Gleichmuth ihres Auftretens sehr zuwider gewesen sein, dahingegen wieder etwas sehr Großes, und viel stille Poesie darin liegt, daß sie dies ganze Verhältniß nicht im Entferntesten berührt und doch liebt sie Hämon heiß und innig, und doch hat sie Sinn und Herz genug für die Liebe, wie sich an der rechten Stelle

des Stücks dies schon zeigen wird. Immer wo nun in der Situation eine solche nicht im Wort ausgesprochene, geheimer wirkende Poesie ruht, da liebt Sophokles nach seinem Kunstprincip den Fortgang der Handlung durch den Chor zu unterbrechen und gleichsam noch höher anzustauben; und zwar in solchem Fall, um eben die erforderte Ruhe zu gewähren, nicht mit einer speciellen, sondern mit einer allgemeinern Betrachtung. Er verweilt hier bei dem Schicksal, dem fortwuchernden Schicksal des Atridenhauses, das jetzt durch neuen Jammer vermehrt werde. Denn schon aus diesem Gesichtspunkte sieht der Chor das Geschehene an, aber allgemein spricht er den Gedanken aus, das Schicksal sende dem, welchem es droht, Verblendung des Sinnes, daß er das Böse für gut halte, eine Aeußerung die im Folgenden noch besonders bedeutsam werden wird. Der Tyrann hatte vor dem Chorgesang die beiden Jungfrauen abführen zu lassen; im Fortgehn erinnerte ihn Ismene an die Brautschaft seines Sohnes: wie nun Sophokles seine Fäden scharf und sicher anzuknüpfen und aufzunehmen pflegt, so folgt für den, der dies einmal gefaßt hat, schon mit Bestimmtheit, daß nach dem Chorgesange Hämon auftreten werde. Kreon in seiner Täuschung war ganz rücksichtslos gegen die Jungfraun, gegen deren heilige Pflicht, deren aufopfernden, großartigen Sinn: nun muß sich zunächst zeigen, daß er zugleich gegen sein eignes Blut, gegen seinen Sohn, gewüthet habe; dieser selbst muß nothwendig seine heiße und unwandelbare Liebe zur Antigone aussprechen, von der jener gemeint hatte, daß sie sich leicht und ohne weiteres auf jedes andere Weib übertragen lasse. Sophokles nun trifft immer ohne Schwanken solche innere Nothwendigkeit der Poesie und verfolgt sie unverwandt bis zu ihrem Ziel. Aber wie wird das eingeleitet? Hämon zeigt sich zuvörderst als ganz gehorsamer, liebender Sohn, der in allem und selbst im Punkt der Brautwahl seinem Vater sich fügen wolle; er zeigt sich so, damit die Willensfestigkeit welche ihm die Liebe eingeben wird, desto kräftiger hervorsteche;

denn noch ist ihm, als er jenes sprach, der Wille des Kreon, geschweige denn das über seine Verlobte ergangene Todesurtheil nicht bekannt. Kreon aber auf jenen geäußerten Sinn bauend und ganz gewiß der Folgsamkeit seines Sohnes, erzählt jetzt was er geboten, wobei er nunmehr gegen den Sohn schon den wahren Beweggrund, der ihn hauptsächlich leitete, nicht mehr verschweigt, nämlich, daß er von seinem einmal gefaßten Schluß nicht abgehen und seinen Schwur nicht brechen wolle — diesen Schwur, welcher gleichsam die Falle des Schicksals war. Recht deutlich hat es Sophokles dem Zuschauer machen wollen, daß alles folgende, was Kreon so schön von Unverletzlichkeit der Gesetze sagt, doch nur Vorwand für ihn sei, nicht aber Grund, und daß doch gleich wieder die sich gekränkt glaubende Herrschsucht hervorblickt: wie falsch also, um dies noch beiläufig zu erwähnen, wenn gerade auf gegenwärtige Stelle diejenigen sich am meisten stützen müssen, welche den Widerstreit des Staats und der Religion in dem Stück suchen. Was aber den von uns behaupteten Punkt betrifft, daß der Chor bei Sophokles selbst in der Handlung stehe, als in ihr befangen, nicht aber über derselben schwebend, so wird dies hier recht deutlich ersehn, denn selbst hier stimmt er noch dem Kreon bei. Aber die nächst folgende Rede des Hämon wird ihn sogleich umstimmen. Ganz anders zeigt letzterer sich, als Kreon erwartete und aus seinen frühern Worten abnehmen zu können glaubte: Hämon beginnt sanft und mäßig, dann aber inniger und bewegter seinem Vater die Verblendung, in der er sich befindet, vorzuhalten und so bleibt keiner der Punkte die früher vorkamen, unberührt, jeder erhält jetzt seine neue, reichere Beziehung; was Antigone dem Kreon sagte, wiederholt Hämon, von ihr ganz unabhängig, nur noch stärker. Zuerst, daß Furcht ihm das Urtheil der Welt verschließe, daß Antigone unschuldig sei, und daß sie ruhmwürdiges gethan. Sogar die obige Rede Kreons von Bestechlichkeit erhält ihre Anspielung, denn nicht ohne diese Absicht wird von Antigone gesagt:

οὐχ ἥδε χρυσῆς ἀξία τιμῆς λαχεῖν;

Ohne daß Hämon von dem weiß was Kreon zur Antigone und früher zum Chor gesprochen, wendet der Dichter sehr schön durch diesen Hämon jetzt alles das auf den Kreon selbst zurück. Er hatte ein Beispiel von den Rossen gebraucht, um der Antigone das Nothwendige der Nachgiebigkeit anzurathen; dies erhält hier durch ein ganz Aehnliches von Stämmen im Strom sein Gegengewicht. Bei alledem beobachtet Hämon bis jetzt noch sehr wohl die dem Vater schuldige Achtung und Ehrerbietigkeit und giebt ihm nur auf sanfte Weise zu verstehn, daß er doch auch nicht den klugen Rath eines jüngern und seines Sohnes verschmähen möge. Hier fängt nun der Chor an einzulenken, aber nur noch erst ganz allgemein räth er dem Kreon an zu folgen, wenn jener etwas Geziemendes sage. Im Ferneren wiederholt auch Hämon, was schon Antigone frei ausgesprochen, daß Kreons Beschluß keineswegs, wie er doch glaubt, mit dem Wollen und Einsehn der Bürger zusammentreffe, und da Kreon auch hierin nur von neuem eine Beleidigung seiner Souveränetät sieht, so steht Hämon nicht mehr an zu sagen:

πόλις γὰρ οὐκ ἔσθ᾽, ἥτις ἀνδρὸς ἔσθ᾽ ἑνός.

und noch bitterer auf seine unmäßige Strenge:

καλῶς ἐρήμης γ᾽ ἂν σὺ γῆς ἄρχοις μόνος,

Beides zugleich Beweis, daß Kreon nicht im Stande ist, wie doch gemeint wird, in diesem Stück als Vertreter des Staats zu gelten. Nun spielt Sophokles sehr kunstreich in den Worten des Kreon dem Hämon das Wort *σέβειν* zu, welches letzterer sogleich aufnimmt, um schneidend und nackt das Vergehn des Kreon auszusprechen:

οὐ γὰρ σέβεις, τιμάς γε τὰς θεῶν πατῶν.

Es verfehlt die Wirkung nicht; aber es reizt nur Kreons Zorn und verblendeten Eigensinn noch mehr: so sind wir es von unserm Tragiker gewohnt. Kreon besteht auf den Tod der Antigone, schon spielt Hämon darauf an, daß er hiemit ihn selbst,

seinen eignen Sohn zugleich mit tödten werde. Jener versteht die Drohung, noch heftiger dadurch aufgebracht, dergestalt, daß er zum Gipfel des Jähzorns und der Grausamkeit sich von seiner Verblendung fortreißen läßt: in Gegenwart seines Sohnes soll die Braut den Tod empfangen. Hiedurch aufs tiefste gekränkt, aufs äußerste entrüstet, geht Hämon ab; Kreon hat die Bande der kindlichen Liebe durch die äußerste Nichtachtung der bräutlichen rücksichtlos zerschnitten und dies ist wieder jene Verdoppelung der Motive, welche Sophokles im Interesse seiner Kunst sucht und liebt; nämlich ganz ähnlich als Kreon die dringliche Sprache heiliger Pflicht in der Antigone verkannte, so verkennt er auch in seinem eignen Sohn die Sprache der Liebe, ja selbst der Kindesliebe. Aber diese Scene an dieser Stelle ist auch noch einer andern Rücksicht wegen für die Entwickelnng und Erfüllung des poetischen Stoffes ganz unerläßlich. Wenn es nämlich auf die Verblendung des Kreon recht eigentlich ankommt, so ist klar, daß dieselbe nur erst dann vollständig vorhanden sein konnte, wenn Kreon nicht etwa aus irgend einer Unwissenheit oder Uebereilung verfuhr, sondern wenn ihm wirklich sein Vergehen deutlich und ausdrücklich vorgehalten wurde, er aber in blindem Schwindel dennoch das Gegentheil wählte. Um dies recht ins Licht zu stellen, und wir wissen, daß der Dichter sich auch sonst sogar gegen Mißverständnisse verwahrt, wählte er diesmal wo ihm mit Recht so viel darauf ankam, ein starkes Mittel, nämlich die doppelten Worte der Antigone und seines eignen Sohnes Hämon, welche ohne Abrede übereintreffen. Aber gleich wie im Oedipus nimmt Kreon nicht daraus ab, was er mußte, wenn er anders sehend war. Das Schicksal das auf Kreon ruht, läßt ihm das Schlechte als gut, das Gute als schlecht erscheinen, wie der Chor sagt. Aber noch bezugvoller und rührender das Folgende. Kreon ist so fest in seinem verderblichen Zweifel, so sicher in seinem unfreiwilligen Verbrechen daß er, der soeben nur den doppelten größten Fehl gegen hei-

lige Satzungen und Rechte beging, dabei noch sich rein und heilig vorkommt, und nachdem er in der Hauptsache gesündigt, in den Nebendingen mit gewissenhafter Scheu dem Sündlichen zu entfliehen, hier noch durchaus gerecht zu sein und nichts Unheiliges zu thun glaubt. Nicht rührender kann die tiefe Verblendung Kreons durch das Geschick gemalt sein; wenn aber diese Farben sehr fein sind, so können wahrlich keine zu fein sein, als daß man sie nicht, falls überhaupt nur echte Poesie darin ruht, dem tief und zart fühlenden Sophokles jedesmal vollauf zutrauen müßte. Allein daß dies wirklich die Intention des Dichters sei, zeigt am besten jener Gedanke, den er in so schroffem Widerspruch nicht ohne die Absicht hingestellt hat, daß dieser Widerspruch gefühlt werden möchte. Nämlich gerade hier wieder sagt Kreon nackt und unverholen zum Schluß, was er noch bisher immer vermied sich einzugestehn:

πόνος περισσός ἐστι τὰν Ἅιδου σέβειν.

Dies ist der Gipfel seiner vollsten Verblendung, das offene und baare Vergehn gegen die Götter. Nach solcher Aeußerung, nach solcher Entwickelung der Scene, fällt, wie sich leicht versteht, der Chor ein. Er läßt sich über die Liebe aus, ihrer Raserei (*ὁ δ' ἔχων μέμηνε*) schreibt er das Benehmen des Hämon zu, welches also vom Chor nicht gebilligt, weil nicht verstanden wird. Und zwar läßt Sophokles nicht ohne jene feine künstlerische Absicht den Chor sich in solcher Befangenheit befinden, damit nämlich der Zuschauer, durch seinen höhern Standpunkt begünstigt, um so besser den wahren Stand der Sache selbst fühle. Aber die Liebe, bei welcher der Chor verweilt, ist nun auch gerade der Gedanke, die Empfindung, die zum Folgenden auf das schicklichste und schönste überleitet. Jetzt nämlich tritt Antigone auf. Ihre That ist vollbracht, ihre Strafe, der Tod, ist über sie ergangen. So lange es die Pflicht für die Bestattung des Bruders galt, ward von ihr mit keinem Wort und keinem Gedanken ihres Verlobten gedacht, am wenigsten gegen Kreon,

der Tod war für sie etwas Gleichgültiges, so lange er sie von ihrer Pflicht hätte zurückschrecken können; jetzt aber ändert sich alles: Antigone tritt in die Weiblichkeit zurück, der Tod dem sie blühend geweiht werden soll, ist für sie schrecklich, ihr Herz schlägt jetzt wieder lebhaft für die Liebe, aus deren Arm sie gerissen werden soll. Viel und vielfaches ist hiedurch erreicht: zuerst der Reflex, welcher jetzt das Heldenthum des Mädchens um so schöner erscheinen läßt, da wir sehn, daß sie Mädchen ist, d. h. daß es ihr nicht an den sanftern Regungen fehlt; jetzt lernen wir erst das Opfer kennen, das sie jener Schritt gekostet, wir sehn, daß es nicht Gleichgültigkeit war, wenn Hämon im Vorigen zurücktrat. Und wie könnte die Liebe rührender sein, als vor dem Tod, wie könnte der Tod rührender sein, als wenn er zugleich Scheiden vom Geliebten ist: lebensfrisch, unvermält geht sie in den Tod, darum, weil sie das Heilige heilig geachtet: *τὴν ἐυσεβίαν σεβίσασα.* Dies sprechen die ergreifenden Klaggesänge der Jungfrau aus. Daß sie aber nach vollbrachtem Heldenthum mild, zart und weiblich erscheint, da sie doch anfänglich männlich, stark und unbeugsam sich zeigte, wie sie denn vom Chor sogar für roh gehalten wurde: dies Umschlagen und Hervorblühen des Charakters vergleiche man mit der umgekehrten Entwickelung in dem Charakter der Ismene, welcher anfangs nachgiebig, gehorsam, ja scheu und furchtsam war, als es den Entschluß an der Theilnahme der That galt, der aber groß und entschlossen hervortrat, nachdem das Werk geschehn, und sich nun, obgleich theilnahmlos daran, doch seinen Antheil an der Strafe forderte: diese beiden symmetrisch entgegengesetzten Entwickelungen der Charaktere betrachte man, und man wird einen Blick in die geheimere Werkstatt unseres Dichters gethan haben. Wenn schon sowohl die anfängliche Härte der Antigone als die leidentliche Hingebung der Ismene an sich frei von Vorwurf und vielmehr sehr natürliche Folge des Schicksals war, so treten doch durch solche Entwickelung beide Charaktere erst wahrhaft gehoben, nicht

sowohl gerechtfertigt, als verherrlicht und verklärt hervor. Wenn ferner jener Contrast beider Charaktere schon gleich eingangs sehr anziehend war, und zwar um so mehr, als er nicht des Effekts wegen so angelegt, sondern natürlich gegeben ist, so wird dieser Contrast durch jene verschiedene Bewegung, durch jene in entgegengesetzter Richtung über einander fortlaufende Bewegung, zu einer tiefsinnigen symmetrischen Durchdringung der Theile, welche bei aller Natürlichkeit und Lebendigkeit eine wunderbare Regel und innere Gestaltung in das Ganze bringt, als Gepräge des höchsten Kunstgenies.

Aber nicht bloß die einzelnen Charaktere sind bei Sophokles in steter Entwickelung, so daß die bewegten Reihen in der schönsten Verschlingung gleich wie die Figuren eines Tanzes sich durchflechten, sondern eben dies gilt auch vom Chor, der keineswegs, wie gemeinhin gelehrt wird, still stehend auf irgend einem höhern Punkt, die Handlung überschaut. Beides wäre gar nicht dem Sophokles angemessen, der erhöhtere Standpunkt widerstreitet seinem Streben nach Darstellung und seiner Einsicht in die Mittel und Wege derselben, so daß er ihn vielmehr überall selbst in der Handlung befangen sein ließ und ihm auch noch nicht eiumal zum Schluß die volle Uebersicht über das Ganze eröffnet; was aber den Stillstand anlangt, so ist der unserm Dichter und seinem Gefühl rhythmischer Gestaltung und steter Fortbewegung eine solche Behandlung völlig fremd. So haben wir denn, wie auch bisher geschehn, auf jedem Standpunkt genau zuzusehn, wie weit schon die Ansicht des Chors entwickelt sei, wieviel er schon gefaßt von dem Inhalt des Stückes, wie weit er noch beschränkt in seinem Urtheil und mit sich selbst im Widerstreit sei. Als er die Klagen der Antigone vernimmt, schreibt er dies Unglück ihrer Kühnheit zu, zugleich aber dem Schicksal ihres Hauses: *πατρῷον ἐκτίνεις τιν᾽ ἆθλον*. Diese Gedanken nimmt Antigone klagend auf, und jetzt spricht der Chor sich näher über die Schuld erklärend, die bedeutsamen Worte:

σέβειν μὲν εὐσέβειά τις,
κράτος δ', ὅτῳ κράτος μέλει,
παραβατὸν οὐδαμῇ πέλει
σὲ δ' αὐτόγνωτος ὤλεσ' ὀργά.

Hier haben wir recht die subtile Kunst unseres Dichters und die volle Bestätigung des Obengesagten. Sehr Merkwürdiges spiegelt sich in diesen zwar nicht unklaren aber mit Vorsatz nicht ausdrücklichen Worten: *σέβειν μὲν εὐσέβειά τις* ist dem Wort nach unübersetzlich; der Sinn ist: der Frömmigkeit bleibt ihr Werth, und hierin liegt von fern eine Anerkennung der That der Antigone, eine Anerkennung von der Dringlichkeit und Reinheit ihres Motivs. Die folgenden Worte nun: *κράτος δ', ὅτῳ κράτος μέλει παραβατὸν οὐδαμῇ πέλει* enthalten ebenso allgemein und von fern her eine Mißbilligung des Kreon. Wenn also einerseits das heilige Motiv der Antigone anerkannt, anderseits das Zuweitgehen Kreons getadelt wird, was folgt augenscheinlicher, als die Unschuld der Antigone, daß sie gedrungen war, so und nicht anders zu thun, und daß ihre That vielmehr preiswürdig erscheinen muß, wie auch schon Hämon laut genug geäußert; allerdings folgt dies sehr augenscheinlich, für den wenigstens, der alles übersieht und unbefangen ist: gleichwohl, damit in hartem Widerspruch, sagt der Chor: *σὲ δ' αὐτόγνωτος ὤλεσ' ὀργά.* Also ist der Chor befangen und gerade so wollte ihn Sophokles darstellen, wenn er ihm jenen deutlichen Widerspruch in den Mund legte; er gab ihm schon die beiden richtigen Prämissen, ließ ihn aber noch daraus einen falschen Schluß ziehn. Diese Intention kommt in allen Stücken des Sophokles vor, und ist seiner Kunstart und Kunsthöhe durchaus wesentlich: hier aber machte er vielleicht die feinste Anwendung davon. Der Chor wird im folgenden auch dahin kommen, dem Kreon ausdrücklich allein alle Schuld beizumessen, hier aber ist er noch nicht so weit, hier vielmehr, mit sich selbst im Widerspruch schiebt er die Schuld noch auf den freien Willen der Antigone, um ihr

den Tod noch schmerzlicher zu machen; es liegt in der Natur einer sophokleischen Tragödie, daß diese volle Anerkennung von Seiten des Chors, welcher die öffentliche Meinung repräsentirt, erst nach Antigonens Tode ihr zu Theil werde, eben so sehr, als der Zuschauer hier deutlich das ihr geschehende Unrecht und die Kurzsichtigkeit des Chors muß übersehen können. Was soll man nun aber sagen, wenn Herr Michelet gerade die Worte: *σὲ δ' αὐτόγνωτος ὤλεσ' ὀργά* dazu mißbrauchen wollte, um sein flaches Theorem von der Willensfreiheit, dem Fatum gegenüber, welches der innerste Kern sophokleischer Poesie sein solle, zu beweisen. Der Chor verharrt ja gar nicht auf dieser Ansicht, spricht sie vielmehr mit sich selbst im Widerspruch aus, und gerade nur diesen Widerspruch wollte Sophokles bemerklich machen.

Unsere Ansicht, wenn sie der Bestättigung bedürfte, würde diese erhalten durch das unmittelbar folgende, welchem jetzt erst seine künstlerische Bedeutung zu Theil wird. Der Chor maß noch der Antigone die Schuld bei, so erscheint denn jetzt auch Kreon, um seinerseits auszusprechen, daß er sich frei von Schuld dünke: *ἡμεῖς γὰρ ἁγνοὶ τοὐπὶ τήνδε τὴν κόρην.* Bald freilich wird er seine Ansicht ändern und gerade in Bezug auf diesen Effekt wird hier noch das Gegentheil so scharf urgirt. Demnach soll auch die Strafe so eingerichtet werden, daß Kreon dabei jeder Verletzung des Heiligen entgehe, er will nicht Hand an sie legen lassen, sie soll, in einem Felsengewölbe versperrt, verhungern und zwar soll ihr etwas Speise mitgegeben werden, damit er um so mehr jeder Versündigung entgehe. Tief bedeutsam, tief rührend ist diese Sorge in den Augen dessen, welcher die begangene unaustilgbare Schuld des Kreon übersieht, deren nur er sich noch nicht bewußt ist. Antigone faßt noch einmal die Klagen über ihren frühern unschuldigen Tod, den sie in Uebung heiliger Pflicht erworben hat, zusammen. Das Bewußtsein der letztern giebt ihr Stolz und Stärke: der Chor aber beschuldigt sie noch immer des Beharrens auf ihrer alten Starr-

heit. Dann singt er ein allgemeineres Trauerlied von Leiden und Tod.

Jetzt ist das Stück reif zur Entwickelung; um diese noch zögernd herbeizuführen, läßt der Dichter den Tiresias erst mit der allgemeinern Ankündigung schlimmer Vorbedeutungen auftreten: das Feuer des Opfers versagte, das Geschrei der Vögel klang unheilbringend. Demnach giebt er dem Kreon zu bedenken:

> *ταῦτ᾽ οὖν, τέκνον, φρόνησον· ἀνθρώποισι γὰρ*
> *τοῖς πᾶσι κοινόν ἐστι τοὐξαμαρτάνειν.*

Ein bedeutsamer Schritt um dem Kreon die Möglichkeit vorzuhalten, daß auch er der schuldige Theil sein könne. Diesem Ziel gehen nun die Worte des Sehers immer näher; von Kreon, der auch ihm Bestechlichkeit vorwirft, in gerechten Unwillen gebracht, erklärt er schon ganz deutlich, daß Kreon gewaltthätig und eigenmächtig gegen die heiligen Rechte der untern Götter gehandelt habe. Jetzt endlich wird der Chor anderer Meinung, er sieht jetzt zuerst ein, daß jener wahr sage. Mit dem Chor, und dies ist sehr schön, fällt auch auf einmal die Festigkeit und Starrheit des Kreon fort, er beginnt sein Unrecht einzusehn, er will gut machen, er will nachgeben, wie schwer es ihm auch werde: aber zu spät. Tiresias solle nur sagen, was er thun müsse, alles wolle er thun. So heißt denn Tiresias ihm, Antigone zu befreien und dem Todten, Polynices nämlich, ein Grabmal zu errichten. Wohlan, sagt Kreon, kommt, Begleiter, mit Aexten, richtet es aus, ich will zugegen sein, daß ich meine Schuld sühne:

> *δέδοικα γὰρ, μὴ τοὺς καθεστῶτας νόμους*
> *ἄριστον ᾖ σώζοντα τὸν βίον τελεῖν.*

Mit diesen Worten gesteht Kreon ausdrücklich ein, daß er die bestehenden Gesetze übertreten habe, wodurch sich denn die eine von den schon oben gerügten Auslegungen des Stücks völlig abschneidet. Was aber die von Hermann (v. 1110) bemerkte Lücke

betrifft, so ist nicht umumgänglich ihm wegen v. 1192 u. f. beizustimmen; jedenfalls hat dies auf das Verständniß des Ganzen weiter keinen Einfluß.

Hier ist nun wieder die Situation, um von Sophokles einen Chorgesang zu erwarten, und zwar wieder allgemeinern Inhalts. Das geschieht denn auch; der Gesang ist an den Bacchus gerichtet, doppelt passend, weil ihm das Fest geheiligt ist und weil Theben ihn als seinen Schutzgott verehrt. Um Schutz für letztere Stadt fleht ihn denn auch der Chor an.

Nach dem Chor, wie sich völlig von selbst versteht, erscheint der Bote um das Unglück zu verkünden, das durch die zu späte Sinnesänderung nicht mehr abgewendet werden konnte, und nach dem Schicksal auch nicht abgewendet werden sollte. Kreon war, so sagt der Bote, noch vor kurzem der glücklichste Herrscher, er herrschte über die gerettete Stadt; jetzt ist er der unglückseligste. Chor. Was ist? Darauf der Bote, gewichtvoll aber noch räthselhaft:

τεθνᾶσιν· οἱ δὲ ζῶντες αἴτιοι θανεῖν.

Er berichtet jetzt kurz den Tod des Hämon. Dessen Mutter, die Gemahlin Kreons, Eurydike, erscheint in diesem Augenblick auf der Bühne, sie hat im Hause Böses geahnt, gehört, und kommt um vom Boten ausführlicher ihren Antheil an dem Unheil zu vernehmen. Der Bote erzählt, wie er dem Kreon gefolgt, wie sie den Polynices bestattet, und den untern Göttern geopfert, darauf sei Kreon nach der Felsgruft geeilt, wo Antigone verschlossen war. Aber unheilverkündend tönt ihm von innen die Stimme seines Sohns entgegen. Antigone hat sich erhängt, er liegt über ihrer Leiche, seine Braut und sein Geschick beklagend. Kreon ruft ihm entgegen, flehentlich bittet er ihn herauszukommen, jener aber, der von allem was vorgegangen nichts weiß, übermannt von seinem Schmerz, spuckt dem Vater ins Angesicht und dringt mit dem Schwert auf ihn ein.

Aber Kreon tritt zurück; jener fehlt. Jetzt wendet er seine Raserei gegen sich selbst und giebt sich den Tod, bräutlich niedersinkend neben seiner Braut. Auf diesen Ausgang war schon früher vielfach bedeutsam in den Klagen der Antigone hingezielt, welche man jetzt unerwartet erfüllt sieht. Aber wie herzzerreißend: Nicht nur kommt der umgewandelte Kreon zu spät um gut machen und retten zu können, nicht nur ist Antigone schon todt, sondern sein eigner Sohn wird sich entleiben. Aber noch mehr, dieser wendet sich sogar gegen den Vater, dessen Reue ist umsonst, kein Wort der Aufklärung, der Versöhnung hat Raum, die stumme That eines überreizten Gemüths entscheidet. Und doch fehlt der Stoß: mit dem Bewußtsein nach seinem Vater mörderisch gestoßen zu haben muß Hämon sterben, statt, wie es doch hätte sein sollen, noch die sanftern Worte seines Vaters zu vernehmen: *ἱκέσιός σε λίσσομαι*. Dies ist das Schrecklichste von allem, es ist eine tiefe Poesie des Schmerzes über die Verkennung im Leben, und es ist eine der herrlichsten Seiten, von denen sich das große Gemüth des Sophokles offenbart. Aehnliche Intention hatten wir bereits in den Trachinerinnen und bekommen wir noch in einem andern Stück. Man hat als unkünstlerisch tadeln wollen, daß Hämon nach seinem Vater fehlstoße, denn jetzt sei das Beleidigende dieser Intention gleichwohl ohne den tragischen Effekt. Dieser Tadel geht von Aristoteles aus (Poet. cap. 14) nichts desto weniger ist er falsch und kurzsichtig: wie wenig muß der den Sophokles begriffen haben, der so urtheilen konnte. Ich will gar nicht davon reden, daß alsdann das schmerzliche Bewußtsein ganz wegfällt, mit dem Hämon stirbt, daß das Elend sich lange nicht so vollauf häuft, die Verkennung lange nicht so tragisch ist, aber auch die Poesie des Folgenden ginge ja ganz verloren. Wäre nämlich Kreon wirklich getroffen und getödtet worden, o dann wäre ihm ja viel besser: der Tod war das Beste und Mildeste was ihm begegnen konnte: allein die Vollendung des Stücks fordert noch mehr: er muß leben bleiben, er muß

den Schmerz fühlen, von seinem Sohn meuchlerisch angegriffen zu werden, den er doch nur in seiner Verblendung dahin trieb, er muß leben um noch mehr Schreckliches zu erleben. Was ist dies? Euridike verläßt während der Erzählung des Boten die Scene, letzterer erinnert den Chor daran, und beiderseits lassen sie ihre Meinungen und Befürchtungen aus; da kommt Kreon aus dem Hause. Der Chor wirft jetzt ganz offen ihm alles vor und er selbst, seinen Sohn bejammernd, klagt sich an: ἔθανες, ἀπελύθης ἐμαῖς, οὐδὲ σαῖσι δυσβουλίαις. Und jetzt sagt denn der Chor, welcher doch selbst nur eben erst zur Einsicht gekommen: οἴμ', ὡς ἔοικες ὄψε τὴν δικὴν ἰδεῖν. Darauf sagt ferner Kreon deutlich aus, ein Gott habe ihm so schwere Verblendung gesendet, welche eben dadurch noch schwerer wird, daß ihm hier zuletzt das volle klare Bewußtsein alles dessen wird. Allein des Unglücks ist noch mehr; wie leicht aus obiger Befürchtung des Chors und dem ganzen Gange des Stücks vorauszusehen, so tritt jetzt ein zweiter Bote auf, welcher den Tod der Euridike ansagt, und Euridike hat im Tode dem Kreon geflucht als dem Kindesmörder: wieder ganz sophokleisch. Kreon. O warum hat mein Sohn mich nicht mit dem Schwert getroffen: vortrefflich, dies verbürgt uns eben unsere Auffassung von dem obigen Fehlstoßen und der Intention des Sophokles damit, welche freilich an sich nicht klärer sein kann. Aber gerade an dieser Stelle ist jener Gedanke doppelt poetisch, denn einmal stellt er ins Licht, wie viel besser dem Kreon gewesen, hätte der Sohn seiner nicht gefehlt, dann aber tritt jetzt die Verkennung von Seiten der Eurydike erst recht hervor, welche dem Kreon, dem unschuldig verblendeten jetzt aber zum Bewußtsein gekommenen, neues Unrecht that; in keiner Wendung konnte die Lage des Kreon rührender erscheinen, der sich auch diesen Tod als seine Schuld anrechnet. Er spricht: führt mich weg von diesem Ort, o möchte ich keinen Tag wiedersehn. Hämon fehlte seiner und was wünscht' er sich mehr als den Tod: sehr poetisch war jenes

Fehlen also erfunden. Ferner: „Mit mir ist es aus, führt mich fort, der ich, o Kind, dich unfreiwillig tödtete." Hier ist es wieder der Punkt, daß das Schicksal in Schuld stürzt, und daß diese Schuld eingesehen wird von denen, die sie, verführt von jener finstern Macht, begangen haben. Zum Schluß sagt der Chor die schon angeführten Worte, daß die Besonnenheit über alles gelte, daß die Götter den Uebermuth strafen, daß sie aber dem Alter eben die Besonnenheit lehrten. Was liegt in diesen Worten? Etwa, daß die Besonnenheit hier wirklich als höchstes Gut solle gepriesen sein, wohl gar daß sie den Inhalt des Stücks ausmachen solle, so daß aus dem Mangel derselben alles Elend abgeleitet werden müsse? Man hat zwar noch immer so ausgelegt; allein damit ist Sophokles lange nicht verstanden und die feine Absicht einer tiefkünstlerischen Composition in der ganzen Zusammenstellung nicht ergründet, sondern völlig übersehn. Schon früher und im ganzen Drama schwebt der Chor keineswegs mit seiner Besonnenheit und Einsicht über dem Stück, vielmehr war er durchaus befangen in dem Geschehenen und konnte sich nur kaum und schwer das abnehmen, was abzunehmen war, so daß Sophokles recht eigentlich eher das Unzulängliche seines Denkens darzustellen suchte. So auch hier. Früher maß er alle Schuld der Antigone bei, jetzt dem Kreon; dieser soll jetzt alles tragen, seiner Unbesonnenheit, denn das liegt darin, soll alles aufgewälzt werden; sich selbst dagegen dünkt der Chor in seinem Alter nicht wenig weise. Und doch wie anders steht die Sache; Kreon hat ja soeben deutlich zu verstehn gegeben, daß er nicht eigentlich Schuld sei, und daß das Schicksal und dessen Verblendung nur ihn in solche Irre geleitet. Daß das Schicksal so sich äußere, dies sprach der Chor früher selbst von freien Stücken deutlich aus, v. 620:

σοφίᾳ γὰρ ἔκ του
κλεινὸν ἔπος πέφανται,
τὸ κακὸν δοκεῖν ποτ' ἐσθλὸν

τῷδ' ἔμμεν, ὅτῳ φρένας
θεὸς ἄγει πρὸς ἄταν —

Da es aber gilt dies auf den Kreon zu beziehn, hält er mit solcher Subsumtion zurück um durch Verkennung, durch offenbare Verkennung, einerseits den Zustand des leidenden Kreon noch verlassener und verstoßener zu machen, anderseits aber dem Zuschauer, der freilich von offenem Geist und wahrer Empfänglichkeit sein muß, durch das für ihn Anschauliche dieser Verkennung zu sanfterm Schmerz und milder Rührung hier am Ausgange zu stimmen. Es ist ganz derselbe Fall als oben in Bezug auf Antigone, wo der Chor die richtigen allgemeinen Gesichtspunkte hatte, aber nur augenscheinlich in der Subsumtion fehlgriff, indem er ungerechterweise Antigone davon ausschloß; es ist alles nur dieselbe poetische Intention, welche wir schon so deutlich durch den ganzen König Oedipus und Ajas wirksam fanden, hier in der Antigone aber noch in höherer Potenz angewendet, so daß dem Verständniß des Zuschauers noch weit mehr anvertraut und zugetraut wird. Der Chor hat oben selbst von der Verblendung des Schicksals gesprochen, und doch will er dies nicht mildernd auf den Kreon in Anwendung bringen. Desto mehr nämlich soll der Zuschauer, dem also der darstellende Dichter den Chor unterordnete, alles dies fühlen, und wahrlich in keiner andern Absicht hat Sophokles den Widerspruch zwischen den Reden des Kreon und dieser Schlußäußerung des Chors so in die Nähe gebracht und so grell herausgestellt. Daß also diese letzten Worte nichts weniger als im Sinne des Dichters selbst gesagt sind, muß danach einleuchten; der Sinn des Dichters und der wahre Inhalt des Stücks liegt vielmehr weit über jene Aeußerung hinaus and ist ein ganz entgegengesetzter: ihn sollte der Zuschauer selbst finden und um so innerlicher empfinden. Sophokles schließt sein Stück mit ganz divergirenden Meinungen, mit einem völligen Widerspruch, ganz ähnlich als Plato seinen Parmenides. Kreon behauptet die Unfreiwillig-

keit seiner That, der Chor will seiner Unbesonnenheit alles zurechnen. Nun liegt aber theils in der Schicksalsidee an sich, dann sonderlich aber wie Sophokles sie im Koloneischen Oedipus auslegt, ganz deutlich enthalten, daß das Uebergewicht der Entscheidung sich doch milder und poetisch rührender für das Unfreiwillige der That hinneigen soll, also daß der Chor gerade zum Schluß eine Ansicht ausspräche, welche der vom Dichter weiser gemachte Zuschauer nicht unterschreiben soll, um vielmehr dadurch für das Gegentheil eingenommen zu werden. Gerade soll nicht bloß Antigone sondern jetzt auch Kreon dem Zuschauer als unschuldig leidend erscheinen, dahingegen der Chor sich fälschlicher Weise Mühe giebt, den Kreon als einen Sünder und die Strafe als verdient darzustellen. In solchem Sinne sagt ihm der Chor:

οὐκ ἀλλοτρίαν
ἄτην ἀλλ' αὐτὸς ἁμαρτών.

Worin sich also wieder nicht die Ansicht des Dichters sondern deren offenbares und absichtliches Gegentheil ausspricht. Dies ist eine Figur der Darstellung, die wir bei unserm Dichter schon gewohnt sind, es ist keine neue sondern immer nur jene alte, wenn sie uns auch vielleicht nie mit solcher Kühnheit begegnet ist. Aber es leuchtet hier recht unzweifelhaft hervor, wie sehr Sophokles bestrebt war, den Chor befangen darzustellen, wovon er auch in der That so großen Erfolg für seine Poesie davon trug. Sehr entfernt also, daß der Chor weiter sähe als die Handelnden, daß er über dem Stück schwebte, es dem Zuschauer erklärte, ihm Lehren daraus abzöge, steht er selbst vielmehr unter dessen Niveau und man könnte viel eher eine nicht allzu vortheilhafte Darstellung der beschränkten Volksmeinung darin gewahren; doch sind auch die bloßen Rücksichten auf Darstellung schon vollkommen ausreichend diese Wendung meisterhaft zu finden; denn auf keine Weise konnte er dem Stück eine höhere und wirksamere Objectivität gewinnen, als hier durch diese Widersprüche und

Differenzen der Meinung geschieht, welche gleichwohl der Zuschauer in ihrer Beschränktheit übersieht, aufgefordert und in Stand gesetzt, die Lösung in seinem Innern zu suchen und zu finden. Dies ist der Gipfel dessen, was wir im Verlauf unserer Zergliederungen einige Male die schweigende Poesie nannten, dies die Seele aller poetischen Darstellung, welche es bis zur wahren Objectivität bringt.

Halten wir nun das Stück mit dem König Oedipus zusammen, so ergiebt sich erst recht, ohne daß aber mit Osann an Trilogie zu denken wäre, die großartige Schicksalspoesie, und gerade steht unsere Antigone auf dem Gipfel derselben, was sich auch schon in den Worten andeutet:

> οἷς γὰρ ἂν σεισθῇ θεόθεν δόμος ἄτας
> οὐδὲν ἐλλείπει, γενεᾶς ἐπὶ πλῆθος ἕρπον

Und:

> οὐδ' ἀπαλλάσσει γενεὰν γένος, ἀλλ' ἐρείπει
> θεῶν τις, οὐδ' ἔχει λύσιν.

Im Oedipus sind von diesem Schicksal schon alle ältern Zweige des Labdakidenstammes ergriffen, nur der einzige Kreon steht dort als rein und schuldlos da, ihn ereilt nun hier das Schicksal, es trifft ihn mit Verblendung, diese reißt ihn fort und läßt ihm, nachdem er selbst leidend die Ursache so vielen Elends geworden, nur die Illusion selbstbegangener Schuld mit allen ihren Vorwürfen. Aber wie dies eine wundervolle Steigerung der Schicksalsidee ist, die nicht unmittelbar in der Fabel gegeben war, sondern gewiß nur der Poesie des Sophokles angehört, so ließ er durch den Zauber seiner Kunst auch auf der andern Seite einen leuchtenden, milden Strahl in die große Labdakiden-Tragödie fallen. Die Charaktere der Antigone und Ismene sind hier in innerer Beziehung auf das Schicksal gefaßt. Die wiederholten Schläge desselben haben bei Ismene eine milde Weiche des Gemüths, jene rührende Bereitwilligkeit des Leidens, das ihr gewiß ist, zur Folge gehabt. Diesem Schicksal gegenüber zeigt

nim Antigone zwar auch dieselbe volle Ergebenheit, allein auch zugleich ein edles Selbstgefühl. Nicht abgestumpft ist sie gegen Unbill und Kränkung, sondern nur noch empfindlicher und schmerzlicher bewegt; das Schicksal hat nicht nur Leid sondern auch Verbrechen in vollem Schwall auf ihr Geschlecht ergossen, aber mitten unter diesen Wogen des Schicksals hat sie dennoch nur den Einen Gedanken, jeder heiligen Pflicht zu genügen; hier entspringt ihre Kraft. Ihr Heroismus ist nicht Widerspenstigkeit gegen Kreon, noch weniger gegen den Staat, er ist auch keine Unweiblichkeit, und er ist ganz entfernt von aller Beimischung jener Romantugend, welche nur der Dichter austheilt. Das Schicksal selbst gab ihr diese Weihe, nichts mehr als dies vermochte es über sie; sie ist hiedurch über die gewöhnlichen Grenzen ihres Geschlechts erhoben, in dem Nimbus solcher Erhabenheit durch das Schicksal erscheint sie durch das ganze Stück, und gleich ihre ersten Worte künden gerade dies deutlich an. Sie steht auf dem Boden des Schicksals und thut ihre That mit demselben Gleichmuth, als sie gethan haben würde auch ohne Kreons Verbot. Antigone, selbst die Frucht eines unsäglichen Verbrechens, das aber unfreiwillig und durch das Schicksal begangen worden, diese Antigone geht mit siegender Herrlichkeit, immer noch weiblich, dem Schicksal entgegen, mit einer Großheit und Reinheit der Gesinnung, welche nicht bloß an sich erhebend ist, sondern auch ganz besonders jenem grausen Geschick gegenüber die menschliche Natur wieder aufrichtet. Auf der düstern Gewitterwolke des Schicksals ist Antigone ein leuchtender Regenbogen, als Bild der Versöhnung.

Wenden wir uns nun zu den Beurtheilern zurück, so fängt das Schicksal unserer Tragödie schon mit Aristoteles an, dessen sehr übel angebrachten Tadel in Bezug auf Hämons fehltreffenden Mordversuch wir schon berührten; die Franzosen vermißten, nach ihrer Art, am empfindlichsten Liebesscenen zwischen Antigone und Hämon, Barthelemy aber, der die Sache des Dichters

wahrnehmen wollte, beging einen neuen Fehler, indem er eine Stelle, die von ihren Brüdern gemeint ist, auf Hämon bezog. Sophokles bedarf keiner Entschuldigung, wie er es dichtete ist es groß: die geschlechtliche Liebe, die sich bei den Alten nicht so ätherisch verkleidete, muß in dem Augenblick zurücktreten, wo es jene heilige Pflicht gilt, eben dies erst macht das Opfer groß, sie darf nicht früher hervortreten, als bis die That vollbracht ist.

Noch schlimmer ergings dem Kunstwerk bei den Aesthetikern, welche dessen poetischen Gesammtinhalt aufschließen wollten; sie hielten sich dabei an einzelne Aussprüche, nicht an das Ganze, und mußten schon darum fehlgreifen. Sollte jetzt noch jemand die Lehre vom Widerstreit der Familie und des Staats oder auch der staatlichen und heiligen Rechte festhalten wollen? Gewiß ist beides ganz schief und Sophokles müßte sehr getadelt werden, falls dies seine Absicht könnte gewesen sein. Ganz anders müßte sich alsdann Kreon benehmen, der ja gar nicht die Rechte des Staats als solche vertritt, sondern mit Eigensinn, Herrschsucht, Verblendung verfährt. Wie soll hier wohl eine Collision der staatlichen und heiligen Rechte sein, da ja der Staat als solcher die Bestattung, die niemanden verweigert sein durfte, eher gebietet als verbietet. Daß unter solcher Annahme die Idee des Schicksals ganz wegfällt, leuchtet ein. Aber gerade dies hat man auch behauptet. Süvern (Abhandl. d. Berl. Akad. 1824) welcher jener hauptsächlich von Solger (Wiener Jahrbücher VIII. S. 102) vertretenen Behauptung beipflichtet, meint ausdrücklich, unsere Antigone sei keine Schicksalstragödie: freilich ist sie eine, und eine recht profunde; er meint ferner, über Kreon ergehe hier für seinen trotzigen Eigenwillen ein Strafgericht: das ist zum größten Glück ein großer Irrthum, aber nur ganz von derselben Art, als man noch immer den Sophokles in allen Stücken mißverstanden hat. Kreon wird so wenig gestraft als Ajas und Oedipus, er ist der Leidende aber nicht der Handelnde und Gestrafte, seine Thaten kommen von seiner Verblen-

bung und diese ist sein Schicksal: wer nicht so auffaßt, der sage nicht, daß er Sophokles verstanden.

Andere große Mißverständnisse, die unter den Kritikern geherrscht haben, sind durch unsere Zerlegung schon völlig beseitigt worden; sie entstanden daraus, daß man einzelne Worte außer dem Zusammenhange des Ganzen nahm, was bei keinem Dichter gefährlicher ist, als bei Sophokles, dessen große objective Poesie gerade in offen dargelegten Widersprüchen in den Ansichten der Handelnden fortschreitet und gerade die unausgesprochene Lösung nur dem Zuschauer überläßt. Wir haben bewiesen, daß weder die Aeußerung des Chors über Antigone: *σὲ δ᾽ αὐτόγνωτος ὤλεσ᾽ ὀργά*, noch die über Kreon: *οὐκ ἀλλοτρίαν ἄτην, ἀλλ᾽ αὐτὸς ἁμαρτών* für unmittelbare Ansicht des Dichters zu nehmen ist, noch auch für baare Ansicht des Chors, welchen der Dichter ja vielmehr als im augenscheinlichsten Widerspruch mit sich selbst befangen zeichnet. Gleichwohl hat man sie nicht bloß für Worte des Poeten, sondern auch für Aufschluß über unser Stück proclamirt und Michelet sogar will daraus einen durchgehenden Unterschied zwischen Aeschylus und Sophokles herleiten, bei welchem letztern mehr Freiheit des Willens hervortrete: vielleicht auch Verblendung durch ein Schicksal!

Ich habe ferner dargethan, daß auch die Schlußworte des Chors weit entfernt sind im Sinn des Dichters gesagt zu sein, und daß sie noch weniger den Gehalt des Stücks aussprechen, sondern eher dessen Gegentheil. Aber für den baaren Inhalt des Stücks nimmt Jacob (Sophocleae Quaestiones p. 352) jene Worte, und er hat es nun auszumachen, wenn alsdann etwas ziemlich Triviales dem Sophokles aufgebürdet wird. Boeckh (Abhandl. d. Berl. Akad. 1824 und 1828) ist mit allen Vorgängern, mit Schlegel, Solger, Jacob und, wie es scheint, auch mit Süvern, gar nicht zufrieden, gleichwohl spinnt er doch auch nur das eben getadelte weiter aus, nimmt auch die Antigone für kein Schicksalsstück und will gleichfalls in den Schlußworten

des Chors nur noch ausführlicherer den Sinn der Tragödie finden: es solle das Maaß und die Besonnenheit gefeiert und auf allen Seiten das Uebertreten der Grenze und die Leidenschaftlichkeit gerügt werden, so daß „der Trotzsinn" ebenso sehr an der Antigone als am Kreon und Hämon Gegenstand des Tadels sei. Daß dem nicht so ist, sind wir glücklicherweise schon versichert, denn könnte Sophokles so gedichtet haben, so wäre er wahrlich nicht der große Sophokles, überdies kein darstellender, sondern mehr ein didaktischer Dichter. Nun dünkt uns jenes aber auch die vollständigste Unpoesie, daß alles Edle dadurch schlecht werden soll, daß man sich ihm mit ganzer Seele hingiebt: es wäre nur eine Feier des Phlegma, der Gleichgültigkeit und der Prosa. Nein, mit der seelenvollsten Klage stellt der große Tragiker vielmehr in dem Chor dar, wie menschliche Gedanken in kurzsichtiger Irre gehen, und aus gegebenen Prämissen doch nicht das abnehmen, was abzunehmen ist; an Kreon stellt er dar, wie in den besten Willen sich Verblendung durch das Schicksal eindrängt, in der Antigone aber, wie mitten unter den grausen Schlägen des Schicksals doch die edlere menschliche Natur siegreich bleibt und sich verklärt.

Oedipus in Kolonos.

Nicht selten ist dies Stück von den Kunstrichtern, namentlich von Schlegel, besonders hoch gestellt worden as der Gipfel sophokleischer Kunst, wovon man zunächst soviel zugeben darf, daß es allerdings anders ist als die übrigen Tragödien unseres Dichters. Auch fehlt hier der tragische Ausgang und das Hinzielen auf denselben, es fehlt, was Aristoteles πλοκή und περιπέτεια nennt, Verwickelung und Umschlagen des Schicksals. Allein wenn diese Worte den Charakter sophokleischer Kunst nur oberflächlich fassen, so fehlt dem vorliegenden Oedipus noch mehr um den übrigen Stücken gleich zu sein, jener tiefsinnige Plan,

jene tragische Befangenheit, jene Netze des Schicksals, jene herzbrechenden ironischen Umkehrungen, jene Verkennungen, es fehlt die Consequenz und Schärfe in dem Eintreffen alles Einzelnen welche eben so sehr Zufall und Willkühr ausschließt, als auch anderseits wieder die künstlerische Absicht niemals als solche merken läßt. Von solchem Unterschiede hatte Jacobs (vergl. Nachtr. z. Sulzer) eine gewisse Ahnung, und da die Erzählungen von Anklage der Altersschwäch welche der Sohn des Sophokles gegen den Vater erhoben haben soll, bekannt genug sind, so wurde der Kritiker verleitet, selbst merkliche Spuren dieser Alterschwäche in der Tragödie wahrnehmen zu wollen. Boeckh wiederholte dies. Allein um nur ganz bei jener Geschichte zu bleiben, so soll ja gerade Sophokles das Stück vorgelesen haben, um die Anklage damit als ungegründet zu erweisen, was ihm auch gelang. Ja wahrlich, und auch heute darf es nicht anders sein. Wenn nun aber dieses Drama jene so oft, ja noch immer verkannten großen Eigenschaften des Dichters nicht hat, so erklärt sich um so besser, warum Schlegel wirklich Ursache hatte, es vor allen Werken des Dichters obenan zu stellen: Schlegel verstand dieses Stück allerdings am besten, denn es ist in der That auch am leichtesten zu verstehen. Ueberdies rühmte und suchte man ja bisher im Sophokles nur die Süßigkeit und Weichheit, nun hat aber ein sehr zugänglicher Schriftsteller, Cicero, gerade dies Stück einmal carmen mollissimum genannt.

Aber wenn wir sagen, diese Tragödie sei anders als die übrigen des großen Tragikers, so ist damit noch keineswegs gesagt, sie sei schlechter, und es bekundet sich nur, daß Sophokles außer jener seiner so höchst bestimmt kenntlichen Kunstart auch noch in einer andern habe dichten können. Nun hat man dieselbe der des Euripides ähnlich finden wollen, doch scheint, daß man sie auch mit demselben Recht äschyleisch nennen würde; letztere Aehnlichkeit erwächst namentlich dadurch, daß hier ein Mythus zur Verherrlichung des Vaterländischen dient, wie gerade Ae-

schylus dies liebt. Eine solche Beziehung nach außen mußte dem Drama schon ganz unvermeidlich einen andern Charakter ausdrücken, dann aber besonders der nicht genug erwogene Umstand, daß der gereifte, seinem Hingange schon nahe stehende Dichter hier auch nicht sowohl eine Tragödie gleichwie so viele hat dichten, sondern daß er dies Eine gleichsam letzte Mal recht eigentlich hat die Lösung dessen geben wollen, was seine Poesie bisher als fraglich, als Räthsel, als Widerspruch hinstellte, daß er diesmal direkt aussprechen wollte, was er seine tragische Laufbahn hindurch in allen seinen tiefsinnigen Stücken nur als schweigende Poesie anklingen ließ. Da konnten denn diesmal freilich die Kunstrichter ihn wohl verstehen.

Ich werde mich darüber noch näher erklären, doch wünsche ich zuerst auf jenen Punkt zurückzuführen, auf die politische Bedeutsamkeit des Stücks. Die Sage ergab, und vielleicht wurde alles dies schon in dem gleichnamigen Stück oder der entsprechenden Trilogie des Aeschylus umfaßt, daß nämlich Oedipus die Erlösung von dem auf ihm lastenden Fluch in dem Eumenidenhain bei Kolonos, einem Demos von Athen, finden solle, und ferner knüpfte die Sage noch an das Grab des Oedipus ein besonderes Heil für das Land, welches ihn aufnehmen würde. Beides ließ sich, ganz ähnlich als in den Eumeniden, zur Verherrlichung von Kolonos und von ganz Athen, namentlich im Gegensatz zu Theben, benutzen, und wenn es hierauf ankam, so muß man die Kunst bewundern, mit der es geschehen.

Kreon, noch unkundig jenes Orakels, welches der Grabesstätte des Oedipus Segen verheißt, hat ihn seines Landes vertrieben; blind, als Bettler, bloß von seiner treuen Tochter Antigone geleitet, irrt Oedipus umher, so kommt er auf das attische Gebiet und naht schon dem Boden des Heiligthums der Eumeniden. Eine wundervolle, anschauliche Scene führt ein: Oedipus ist mit seiner Tochter Antigone auf einer Höhe und schaut herab ins Thal, sie wissen nicht wo sie sind, wohin ihr

hartes Schicksal sie geführt hat. Aber lieblich und als einen Ort des Friedens, grünend von Lorbeer, Oel und Wein und dichterfüllt mit Nachtigallengesang beschreibt Antigone dem blinden Vater das vor ihr liegende unbekannte Thal. Schon erkennt Antigone die Stadt Athen, allein den Ort, wo sie sich befinden, kennt sie noch nicht. Ein Fremder naht und man will ihn fragen, aber noch vor der Antwort räth er, sich von diesem Ort zu entfernen, es sei der heilige Sitz der Eumeniden. Also befindet sich Oedipus schon ohne es zu wissen an dem Ort, wo ihm Frieden geweissagt ist: eine schöne poetische Wendung und die echte Erfüllung eines Orakelspruchs, was hier so natürlich mit seiner Blindheit zusammenhängt, so wie diese wiederum die treffliche Schilderung von den Reizen des Orts im Munde der Antigone motivirt. Oedipus erkundigt sich jetzt des nähern und erfährt, daß er im Demos Kolonos sei, und daß Theseus über Athen herrsche; nachdem er dies vernommen und nachdem der Fremde gegangen, verkündet er jetzt mit Freuden der Tochter jenes Orakel, daß eben an diesen Ort seine Sühne knüpft. Antigone mahnt zu schweigen, denn der Chor athenischer Greise sammelt sich allmälig auf der Bühne; sie verwundern sich, wer der Fremdling sei, denn nur aus Unkunde könne er dem Hain der Unnahbaren genaht sein. Nun fragen sie ihn um sein Geschlecht und seinen Namen, aber erst allmälig und mit großem Effekt erfahren die Staunenden, daß er Oedipus, der durch sein Leiden, sein Schicksal und seine Unthat berühmte Oedipus sei; ihre Empfindung ist schon getheilt zwischen Mitleid mit seiner Person und Furcht vor dem Entsetzlichen, das auf ihm lastet; er aber sagt ihnen, sein Schicksal sei mehr ein Leiden als ein Thun, er sei unschuldig an allem und nun solle er sogar diesem Lande Heil bringen. Er fragt bittend an, ob jemand dem Theseus wohl seine Anwesenheit melden wolle, allein der Chor zufällig herbei gekommener Greise entschuldigt sich mit der Länge des Wegs, das Gerücht werde die Kunde schon selbst zu Theseus

tragen, zumal der Name Oedipus sei ja bekannt genug. Hiemit gehn sie vorüber und Ismene tritt auf, um dem Oedipus die Nachricht von dem ausgebrochenen Streit seiner Söhne zu hinterbringen, zugleich flicht sie in die Rede ein, es sei ein Orakel gegeben worden, welches von jetzt an Heil und Herrschaft seinem Aufenthalt verheißt, und Kreon werde deshalb bald erscheinen, um ihn nach Theben zu führen. Oedipus spricht seinen Widerwillen dagegen aus, da sie ihn doch einmal verstoßen und eben dieser Gedanke, den der Dichter noch stärker hervorheben wird, diente besonders der Absicht, Athen, zum Theil auf Kosten Thebens, das Heilbringende jenes Orakels in vollem Maaß zuzueignen. Nunmehr erscheint der Chor wieder mit heiligen Opfern und Spenden, er giebt dem Oedipus Stück für Stück an, wie er sich zu reinigen habe und dieser vollzieht die ihm vorgeschriebenen Gebräuche, eine Handlung, für deren feierliche Anschaulichkeit gewiß gesorgt war. Jetzt wird dem Oedipus gesagt, er solle näher in das Heiligthum der Eumeniden eintreten, dort beten, aber nicht lange, und dann unverwandt zurückkehren; Ismene will ihn führen. Der Chor nimmt Gelegenheit ihm seine Schuld abzufragen, es geschieht auf meisterhafte Weise mit kurzen Reden, man will das Unsägliche vermeiden und versteht sich von fern, Oedipus betheuert dabei seine Unfreiwilligkeit, aber diese Jungfraun seien die Frucht jenes gräßlichen Ehebetts. Theseus tritt auf, Oedipus versichert ihm bei Zeus und Apollo, welches bleibende Heil an seine Grabstätte in Zukunft geknüpft sein werde, um über alle wuchernde Untreue und über jedes Verhängniß zu siegen; jener nun nimmt ihn liebreich und würdevoll auf und deutet schon an, daß er heute zum letzten Mal mit ihm spreche. Männer kommen; Oedipus scheint zu fürchten, daß es der angekündete Kreon sei, der ihn mit Gewalt entführen wolle, um Theben jenes Heil zu erwerben; Theseus versichert ihn seines Schutzes, aber die nahenden sind auch vielmehr der Chor, welcher hier den herrlichen Gesang zur Feier von Kolonos anstimmt, bekanntlich dem Ge-

burtsort des Sophokles. Nach dem Chor erscheint sogleich Kreon in der bekannten Absicht; erst redet er dem Oedipus mit milden Worten zu, ihm nach Theben zu folgen; allein in der Antwort des Oedipus hat der sinnreiche Dichter sich nichts entgehen lassen, was seinen dermaligen mehr äußerlichen Zweck unterstützen und ihm Motiv und Gewicht geben konnte. Oedipus will nicht in das Land zurückkehren, daß ihn verstoßen, er hält dem Kreon mit Indignation vor, daß man nur jetzt, da das Schicksal seinem Aufenthalt Vortheil zusage, ihn eigennützig heimführen wolle, soeben aber ihn unbarmherzig vertrieben habe. Nun solle der Stadt Theben auch nur sein Unheilsgeist verbleiben, er aber wolle nicht mehr von Athen weichen. Kreon will schon Gewalt brauchen, er will die Jungfraun fortschleppen, ein heftiger Wortwechsel entspinnt sich, der Chor ruft Hülfe, Theseus erscheint, unwillig, daß man ihn und das Volk mitten in seinen Opfern gestört habe. Er wehrt der Gewalthätigkeit mit dem Nachdruck seiner Rede. Kreon nun nimmt zu einer gewissen Schlauheit seine Zuflucht: das hohe Gericht des Areopags werde nicht dulden, daß ein so schwer mit Schuld belasteter in dieser Stadt verweile; Oedipus aber nimmt die Gelegenheit wahr ihm von neuem die Unfreiwilligkeit und Unwissentlichkeit seiner Thaten darzulegen, die nur das Geschick über ihn verhängt, und er schließt damit: Kreon solle dies Heil Athen nicht stehlen wollen, welches es von den Göttern durch seinen Sinn wohl verdient habe. Theseus bekräftigt dasselbe, er weist den Kreon ernstlich fort, dieser weicht schon, aber droht; der Chor fürchtet in einem besondern Gesange einen Krieg mit Theben, also noch zweifelnd an dem verheißenen Heil. Aber, wenn anders Athen mit Recht sich jenes Heil zueignen sollte, so mußte Theseus auch mit der That seinen Beistand beweisen: Kreon hatte die Töchter des Oedipus mit abgeführt, Theseus bringt sie ihm zurück, es folgt eine rührende Scene, und sehr geschickt knüpft der Dichter die Todesahnung des Oedipus, die er braucht, hier an: sterbe ich jetzt, so werde

ich nicht ganz unglücklich sein, da ich euch bei mir habe. Antigone dankt dem Theseus die Errettung, dieser lehnt den Dank ab; darauf sagt er, ein Fremder, der sich als Verwandter des Oedipus ausgebe, wolle ihn sprechen. Oedipus fällt dem Kreon heftig in die Rede, er solle den Fremden abhalten, er wisse wer es sei, sein unseliger Sohn. Antigone bittet, ihn nicht abzuwehren, er werde keine Gewalt brauchen wollen, und vielleicht habe sein Herz sich geändert. Der Vater willigt ein, Theseus verspricht Schutz. Der Chor aber erhebt einen Gesang, der auf Polynices hindeutet; unmäßige Habsucht ziehe endloses Schicksal nach sich. Polinices tritt auf, Schmerz ergreift ihn zuerst beim Anblick der vom Schicksal gebeugten Gestalt des blinden Vaters, er redet ihn an; aber jener schweigt. Nun erzählt er, daß Eteokles die Herrschaft an sich gerissen, daß er selbst nach Argos geflohn, hier sich vermält und von hier aus mit Heer Theben bekämpfen wolle; zu diesem Zug will er des Vaters Zustimmung. Allein ihm wird gleicher Bescheid als dem Kreon; Oedipus sagt ihm: du hast mich ja eben aus Theben vertrieben: wenn Gerechtigkeit im Himmel ist, so gehe jetzt hin mit meinem Fluch; er weissagt ihm den Tod von Bruders Hand. Die Sprache des Dichters erhebt sich hier zur höchsten Gewichtigkeit, um diesen Fluch imposant und drohend zu machen. Polynices ist auch schon davon erschüttert; Antigone, dieselbe, welche ihn nachher mit Nichtachtung ihres eigenen Lebens bestatten wird, mahnt ihn jetzt sanft ab von seinem Beginnen, er solle mit seinem Heer nach Argos zurückkehren. Jener erwidert: das ist nicht möglich, ich kann nicht fliehen, ich darf meinem Schicksal nicht ausweichen. Bewußt, trotzig, aber heroisch sehen wir ihn in sein Schicksal hineinrennen, mit den väterlichen Flüchen beladen geht er Theben zu; aber noch rührend ist sein Abschied von den Schwestern, besonders von der liebenden Antigone.

Plötzlich vernimmt man den Donner des Zeus. „O wer holt schnell den Theseus, denn dieser Donner wird mich zum

Hades führen." Der Chor äußert seine Furcht, Oedipus aber spricht deutlicher: o Kinder, mein geweissagtes Ende naht. Theseus ist alsbald da, Oedipus will sein Gelübde halten, er weiht seinen Körper dem athenischen Lande, er verkündet Athen Heil und Herrschaft und empfiehlt dem Theseus seine Töchter; den Ort wird er, der blinde, jetzt selbst zeigen; dieser poetische Gedanke ist auf imposante Weise zur sinnlichsten Anschauung gebracht: ihr Kinder, folgt mir, ich will jetzt euer Führer sein, wie ihr früher mich führtet, Hermes ist mein Geleiter und die untere Gottheit. Er nimmt Abschied von dem Licht das er nicht schaut, und von Theseus und segnet das Land: hiemit geht er frei und sicher ohne geleitet zu werden ab. Der Chor richtet ein Lied an den Hades; danach tritt ein Bote auf um das Nähere von dem Hingange des Oedipus zu verkünden: auch hier entwickelt der Dichter seine ganze Kunst illusorischer Darstellung und eine energische Kraft der Poesie. Oedipus führte den Theseus und seine beiden Jungfrauen an den heiligen Ort, wo er sterben soll; hier segnet er die Mädchen und schickt sie fort, mit Theseus bleibt er allein. Sie gehen ab und weinen, aber wie man sich umsieht, ist Oedipus verschwunden; den Theseus sah man die Hände an den Kopf drücken nnd sein Auge verdecken, denn ein Schrecken erging und Unschaubares geschah, für Oedipus aber war zur Erde fallen und im Olymp sein Ein Augenblick. Gewiß hält dies den Vergleich aus mit dem Großartigsten was von dieser Art vorhanden ist, mit jener berühmten Stelle im Buch der Könige von Elias, womit es sogar ziemlich nahe übereinkommt. Noch erscheinen Antigone und Ismene auf der Bühne, um dem Dahingeschiedenen, Vollendeten, die Klage zu weihn; Theseus nimmt sich nun ihrer mit der That an; aber da sie das Grabmal schauen und besuchen wollen, bedeutet er ihnen, daß dies ein heiliger, fortan unbetretbarer Ort sei. Er gewährt ihnen dagegen, was sie verlangen: nach Theben geschickt zu werden; denn noch glauben sie dem Zwist der Brüder wehren

zu können, so daß denn auch hier Sophokles sich nicht untreu wird, überall die Objectivität der Darstellung zu behaupten, indem er dem Zuschauer einen höhren Standpunkt vorbehält.

Im Uebrigen leuchtet aus dieser Zerlegung nun wohl die Unähnlichkeit mit den andern sophokleischen Werken ein; es hat hier eine äußere Beziehung, die Feier von Kolonos und Athen im Gegensatz von Theben großentheils mit entschieden und eben diese Verflechtung des Mythischen mit Interessen, welche außerhalb des rein Poetischen liegen, namentlich mit Interessen des Vaterlands und der Gegenwart, geben unserer Tragödie eine Verwandtschaft mit äschyleischer Auffassungsart, am nächsten mit den Eumeniden. Allerdings war hier zwar schon eine mythische Basis gegeben, so daß der Dichter nicht erst jene Verknüpfung anlegen durfte, allein bei der Ausführung fiel es doch nur auf ihn zurück, nun auch alles einzelne in solchem Sinne zu nutzen. Nun muß man eingestehen, daß er dies auf eine bewundernswürdige Weise geleistet; natürlich und einfach motivirt sich das Stück, aber an jeder Stelle ist es so angelegt, daß alles Licht gleichsam wie in einem Brennpunkt auf Athen, dagegen aller Schatten auf Theben zurückfallen muß. Bedenkt man nun ferner noch, wie wenig mythischer Gehalt, wie wenig poetisches Interesse irgend einer geschlossenen Handlung hier geboten war, ja bedenkt man, wie sehr dieser einzelne mythische Zug vom Tode des Oedipus eigentlich von dem großen Hauptmythus seitab liegt, so wird man die Kunst des Dichters um so höher schätzen, da sie bei einem Werk, welches sein Ziel großentheils außer sich hat, dies doch so wenig merken ließ, vielmehr das Stück mit einer ununterbrochenen Reihe von Scenen ausstattete, welche die innerste Empfindung immer neu und anders anregen und an jeder Stelle das ganze Gemüth des Zuschauers fesseln. Gewissermaßen zeigt sich hier erst recht die Fülle von Poesie und das künstlerische Vermögen unseres Dichters, welches auch bei dem Mangel eines bestimmt gegebenen poetischen Gehalts mit

sicherm Mittelpunkt doch noch ein dem Verlauf und der Stimmung nach so wohl zusammenhängendes Ganze schuf. Daß das Stück nicht mit den übrigen des Sophokles in gleiche Reihe gestellt werden kann, versteht sich von selbst; also, statt daß man, mit Jacobs, einen so stricten Zusammenhang und eine tragische Katastrophe vermißte, was ja der Gegenstand an sich schon von selbst verbot, war hier vielmehr, nach Maaßgabe des Stoffs und der Aufgabe, dieselbe Meisterhand und dasselbe Gemüth des Dichters noch eben so sehr hochzuschätzen. Daß nun jene vermeintlichen Anzeichen der Altersschwäche nicht von irgend einer Art von Schwächlichkeit zugestanden werden können, wird nun wohl jedem einleuchten, der das Stück unbefangen lesen will: im Gegentheil spricht sich in den Reden viel Kraft und Feuer aus und wenn man nicht bloß den unmittelbaren Nachdruck der Worte will entscheiden lassen, so wird doch gerade der hohe Grad von Kunst illusorischer Darstellung auch für Energie billig gelten dürfen. So bliebe nur noch eine gewisse Breite, besser gesagt Fülle des Ausdrucks, welche dies Werk allerdings vor den übrigen unterscheiden könnte, wiewohl es auch hiezu allmälige Uebergänge bei Sophokles giebt: nun hängt aber eben dieser vollere Guß, dieser geschmeidigere Fluß so wesentlich mit der noch immer, und mit Recht an unserm Stück gerühmten Milde und Süßigkeit zusammen, so daß man also auch jene Breite, wenn man es so nennen will, nur von dieser Seite zu betrachten braucht, um an ihr nichts Fehlerhaftes, nichts Altersschwaches mehr zu finden. Gewiß gebricht es unserer Tragödie weder an Kraft noch Frische, und sicherlich nicht an Werth, allein daraus folgt gar nicht, daß ich sie in ein früheres Alter des Dichters, wie einige versucht, zurücksetzen wollte.

Und nun mag auch erst ermessen werden, wie Unrecht diejenigen thun, welche, Schlegel an ihrer Spitze, diesen zweiten Oedipus zur eigentlichen Norm der sophokleischen Tragödie nehmen. Er kann nicht die Regel sein, aus dem einfachen Grunde,

weil er die Ausnahme ist. Dies soll sich nun noch ferner zeigen und zwar auf einer Seite, wo das Stück in eine neue höchst interessante Beziehung zu Aeschylus tritt und eben hiedurch für die Kunstart des Sophokles überhaupt, jedoch in ganz anderer Art, als bisher behauptet worden, bedeutsam wird. Ja in diesem Stück, worin Sophokles recht eigentlich die Lösung nicht bloß seines ersten Oedipus und der Antigone, sondern aller seiner Tragödien und überhaupt seiner Kunstart giebt, liegt denn auch der aller unzweideutigste Beweis für die Richtigkeit jener Auffassung seiner Werke, der wir, fast durchaus im Widerstreit mit frühern Kritikern, dennoch folgen zu müssen glaubten. Denn nichts kann nach diesem Stück deutlicher sein, als daß die Verbrechen des Oedipus unfreiwillig (*ἄκων* an vielen Orten), und daß sie mehr erlitten, als begangen sind:

τάδ' ἔργα μου
πεπονθότ' ἐστι μᾶλλον ἢ δεδρακότα.

Offenbar Worte, welche für die Auffassung des Schicksals bei Sophokles von großem Belang sind. Aber scheint dies nicht dem zu widersprechen, was in allen seinen andern Tragödien vorkommt?

Es scheint, aber es ist nicht. Dort sollte der Eindruck tragisch sein, hier sollte eine versöhnungsvolle Lösung eintreten. Ein lösendes Stück aber haben wir glücklicherweise auch in den Eumeniden des Aeschylus: wie dieser Dichter das Verhängniß für den Menschen mehr eine äußerliche Macht sein läßt, wie bei ihm die Götter als unmittelbar handelnd und lenkend auftreten, wie das Schicksal hier in keinem näheren Conflict mit der menschlichen Zurechnung tritt, so ist dem gemäß auch die Lösung: der Schuldbeladene wird durch ein Gericht, durch die Gnade der Gottheit von dem Frevel befreit und sogleich fühlt er sich in Folge dessen rein. Nun ist aber die Wirkung des Schicksals bei Sophokles eine ganz andere, viel tiefere. Wie ihn der natürliche Entwickelungsgang der Kunst darauf führte,

näher ins menschliche Herz zu gehen, und hier die Triebfedern zu verfolgen, so trat nun auch das Schicksal in nähere Beziehung zum Innersten des Menschen. Ein harter, schmerzlicher Widerspruch mußte hier an den Tag kommen, aber gerade dieser gab der Tragödie des Sophokles einen höhern tragischen Gehalt, seiner Kunst eine Fülle von Schmerz, Rührung und Seele. Handlungen sollten aus den natürlichen Triebfedern des Denkens und Empfindens, kurz des freien Willens abgeleitet werden, nun ist aber das Schicksal jedenfalls eine dunkle Macht, welche mit diesen Motiven nichts gemein hat, sondern mit ihnen im innersten Streit begriffen ist: gerade die Behandlung des Schicksals und seiner schrecklichen Zweideutigkeit gehört wesentlich zur Kunst des Sophokles und muß als deren Mittelpunkt betrachtet werden. Das Schicksal ist nicht verdiente Schuld des Menschen, sonst wäre es nicht Schicksal; aber es ist auch nicht etwas bloß von außen Zustoßendes, sondern es wirkt selbst von innen aus dem Menschen heraus, es verkleidet sich als Schuld, es erscheint nicht bloß als Jammer, der getragen werden muß, sondern auch als Verbrechen, als Befleckung, welche das Ansehn hat, selbstbegangen zu sein: gerade diese schmerzliche Unklarheit sucht der Dichter zu pflegen. Nicht als ob er sie gepredigt hätte, sondern er stellte sie dar; dem Zuschauer ließ er überall den wahren Stand durchblicken, nur durften die handelnden Personen davon kein Wort erfahren, sie mußten in der Irre gehen, sie mußten sich mit Vorwürfen über Schuld peinigen, wie Ajas, wie Dejanira, wie Kreon, wie Oedipus. Aber wie die Schürzung, so mußte nun auch die Lösung sein, wie jene Schuld dort an seinem innersten Gemüth, als ihm zurechenbar, genagt hatte, so muß Oedipus sich hier bewußt werden, daß sein freier Wille daran keinen Theil hat, die Befreiung muß hier eben so von seinem innern Bewußtsein ausgehen; doch hat Sophokles sehr kunstvoll gefügt, daß eben dies Bewußtsein ihm erst da wird, wo er sich bereits im Bezirk jener nächtlichen Schicksalsgöttinnen befindet,

die jetzt auch für ihn die Wohlwollenden, *Εὐμενίδες*, sind. Nur durch das strenge Auseinanderhalten beider Elemente war das Herrliche seiner Kunst möglich, alles Tragische und Rührende wäre ganz weggefallen, hätte er den Oedipus in dem ersten Stück schon zu jener Auffassung seines Elends gedeihen lassen, zu der er hier im koloneischen gelangt. Und hier haben wir denn einmal überhaupt den Schlüssel für die tragische Idee unseres Dichters, die Lösung des tiefsinnigsten Räthsels seiner Darstellungen. Das Stück ist ohne Zweifel eins der letzten des greisen Dichters und er scheint hier vor seinem Hingange noch endlich die Harmonie selbst zu seiner tragischen Dissonanz geben zu wollen; was er mit tiefstem Kunstsinn überall ausgespart, verhüllt, ja absichtlich verwirrt, das hat er hier zuletzt deutlich herausgesagt, damit ihn fortan niemand mißverstehe — aber er hat dies dennoch nicht erreicht.

Wollen wir nun zusammenfassen, so hat sich allerdings eine Eigenthümlichkeit des Sophokles gefunden, welche nicht bestimmter und ausgesprochener sein kann. Wer jetzt noch nichts mehr zu sagen weiß, als daß das Eigene des Sophokles in der Anmuth und Süßigkeit bestehe, der ist nur höchst oberflächlich mit seiner Poesie bekannt, welche er weder zu würdigen noch zu unterscheiden versteht. Aber auch nicht mehr mit Aristoteles werden wir diese Eigenthümlichkeit bloß in das Verwickelte setzen, wenigstens muß letzteres Wort sogleich eine andere inhaltsvollere Bedeutung gewinnen. Zuvörderst fanden wir die Figur der Darstellung, welche der poetischen Illusion so förderlich und wesentlich ist, durchaus vorherrschend, nämlich daß der Zuschauer mehr weiß als die Handelnden und daß er deren Irrthum und Verkennung übersieht, sowohl die Verkennung der Handelnden untereinander, als auch, was am tragischsten ist, jene tiefe Selbstverkennung hinsichtlich der Schuld und Unschuld: nur hie-

durch erst wird Sophokles zum rührendsten und süßesten Dichter, so wie zugleich zum darstellungsvollsten und objectivsten; hierin zeigt sich eben so sehr sein dichterisches Bildungsvermögen als Umfang, Tiefe und Zartheit seines Gemüths. Aber diese Figur wiederholt sich immerfort, dergestalt, daß seine Stücke eine symmetrische Durchbildung im Innern verrathen und statt als componirt zu erscheinen, vielmehr bei aller innern Regelmäßigkeit und durchgängiger vollendeten Formung doch den äußersten Anschein der Leichtigkeit und Natürlichkeit ja des Zufalls behalten. Die Charaktere bleiben nicht stehn, sondern sind in steter Entwickelung begriffen; oft still zu stehn oder gar rückzugehn scheinen die des Aeschylus, die des Euripides aber werden, wie die Laune des Dichters es will und braucht, regellos umhergeworfen und nur selten taucht hie und da ein inneres Motiv auf. Bei Sophokles dagegen geht immer eine Entwicklung aus der andern hervor, alles wächst wie aus einem Stamm und Keim organisch zur großen Krone herauf, und nirgend wird angeknüpft; ferner ist nicht nur an jeder Stelle in jedem einzelnen Charakter ein tief und innerlich motivirter Fortschritt der Stimmung, ein lebhafteres Eingreifen in die Handlung, ein schnelleres und entschiedeneres Forteilen zum allgemeinen Zielpunkt, sondern dies gilt auch von der gemeinsamen Entwickelung der Charaktere, die, jeder mit eignem Entwickelungsgesetz, doch so übereinander fortgehn, daß eben durch die Zusammenstellung und Zusammenstimmung an jeder Stelle eine Reihe von gesteigerten Schönheiten der Gesammtwirkung entsteht, welche mit nichts anderm treffend verglichen werden kann, als mit der musikalischen Fuge. Nach dieser contrapunktischen Kunst und fugirten Composition sind die Charaktere des Sophokles gegeneinander arbeitende Rhythmen, deren jeder eine selbständige Melodie hat, die aber in ihrem Total erst an jeder Stelle eine beziehungsreiche Harmonie geben: in der That um so auffallender, als doch erst die

Musik der Neuern diese Stufe erreicht hat, welche, so unbestimmt auch unsere Kenntniß von der Musik der Alten sein mag, ihnen sicherlich fremd blieb. Mit dieser Einsicht nun durchmustere man noch einmal alles, was wir einzeln bei der Analyse sophokleischer Stücke hervorhoben und man wird begreifen, warum wir diesen Dichter gern zum Dichter aller Dichter machen möchten, wenigstens wird sich der aufmerksame Beobachter gewiß selbst gestehen müssen, einmal, daß Sophokles in dieser fugenartigen Composition seiner Dramen es allen andern Dichtern weit zuvorthue, ja einzig vor ihnen dastehe, zweitens, daß gerade hierin die Stufe höchster Vollendung der Poesie nicht minder als aller darstellenden Kunst zu finden sei.

Dagegen muß man von alledem nichts gefaßt haben um so urtheilen zu können, als es meistens, wo nicht immer, geschieht. Sieht man in Sophokles nichts mehr und nichts anderes als Anmuth, dann ist es allerdings nicht unbegreiflich, wie man das Gewicht und die Größe des Aeschylus um vieles höher stellt und sie sehr viel poetischer findet: nach unserer Ansicht freilich nur ein grober Irrthum, und zwar aus Unkunde und Mangel an Kunstgefühl. Noch weiter ist Welcker gegangen, indem er mehrmals sogar einen geringschätzigen Seitenblick auf die verwickelte Tragödie wirft, unter welcher doch hauptsächlich nur die sophokleische gemeint sein kann. Derjenige, der Welcker neuerdings in vielen Punkten abschrieb und seine Vermuthungen für Gewißheit gab, blieb auch hierin nicht hinter ihm zurück. Mit Einem Wort, es gehört ein viel feinerer Kunstsinn dazu Sophokles als Aeschylus in sich aufzunehmen; schon die Alten, wie aus Aristophanes zu sehn, scheinen hier nicht immer richtig geurtheilt zu haben, denn wenn von Kunstwerth einmal vergleichend die Rede sein soll, so fällt

Aeschylus troz der Größe seiner Intentionen und der Schwere seiner Worte doch gegen Sophokles zurück, welcher wirklich die Kunst im ganzen Sinne des Worts hat, und in der Kunst die Vollendung, so sehr diese nur irgend jemals in irgend einer Kunst erreicht worden ist.

V.

Stufenfolge der sophokleischen Stücke.

οὐκ οἶδεν οὐδεὶς, ὥστ' ἀπαγγεῖλαι τορῶς.
Agam.

Auch jetzt gehen wir noch nicht gleich zur Beantwortung der Frage, aus welchen Gründen Sophokles die Trilogie verlassen und zu Einem Stück zurückgekehrt sei; wir wollen noch erst die Reihenfolge und allmälige Entwickelung innerhalb der erhaltenen Stücke auszumitteln und dann weiter vorwärts diese Reihe bis auf Aeschylus fortzuführen suchen. Stände die Chronologie für alle Stücke fest, dann wäre das gewiß interessante Unternehmen, die sophokleischen Stücke in Bezug auf den innern Fortschritt zu betrachten, leicht und zugänglich; schwer und mißlich aber ist es jetzt, da diese Chronologie uns verläßt und eigentlich nur für ein einziges Stück historisch feststeht. Dies ist der Philoktet, für welchen das alte Argument uns den Archonten Glaucippus angiebt, der um die 91ste Olympiade seine Würde bekleidete. Für ein anderes Stück giebt es noch einen gewissen Anhaltspunkt, der uns in die Nähe der Zeit führt, wo es gegeben worden; ich meine die Antigone. Nämlich wiederum das alte Argument dieses Stücks berichtet, dem Sophokles sei wegen desselben die Feldherrnwürde in dem Feldzug gegen Samos übertragen wer-

den: wonach es denn noch bloß darauf ankäme, die Zeit des Feldzugs zu wissen. Seidler wollte mit Benutzung solcher Angabe und anderweitiger Ermittelung der Expedition als Zeit der Aufführung Ol. 85,1 herausbringen; Boeckh dagegen hatte sich in den Principes für 84,4 erklärt und hat später in einer besondern Abhandlung (Abh. d. Berl. Akad. v. J. 1824) sich mit Grund, trotz Hermanns Widerspruch, für Ol. 84,3 entschieden.

Endlich noch sind wir auch für den koloneischen Oedipus nicht ganz, aber auch nur eben nicht ganz verlassen; bekannt ist, wie Sophokles von seinem Sohn soll der Geistesabwesenheit angeklagt worden sein: um dies zu widerlegen habe er den Richtern den koloneischen Oedipus vorgelesen. Der Scholiast der Frösche erzählt uns diese Geschichte, aber verworren, besser der Biograph, ferner Plutarch, Lucian und Cicero. Hiemit stimmt noch eine andere Nachricht, der Süvern (Abh. d. Berl. Akad. v. J. 1828) eine sehr annehmbare Auslegung gegeben hat. Derselbe Scholiast der Frösche nämlich erzählt auch, Sophokles habe seinen Sohn, als dem Vater Vorwürfe machend, in einem Drama eingeführt; dies bezieht nun Süvern auf die Worte des Polynices in dem genannten Oedipus. Ich kann dem nicht nur beipflichten, sondern muß auch gestehen, denselben Gedanken gehabt zu haben, ehe mir Süverns Arbeit bekannt war, der die Sache vortrefflich auseinandergesetzt, namentlich was das Mißverständniß des Scholiasten betrifft. Hienach müßte denn jedenfalls wohl das Stück in das hohe Alter des Dichters fallen, denn hier ist von dem erwachsenen Sohn die Rede, und der Scholiast sagt ja auch ausdrücklich (Ran. v. 73): — *εἰςήγαγε δέ ποτε Σοφοκλῆς ἐν δράματι τὸν Ἰοφῶντα φθινοῦντα τῷ πατρὶ, ὡς ὑπὸ γήρως παραφρονοῦντι — καὶ τὸν Οἰδίποδα ἀναγνῶναι.* Dennoch hat Lachmann (s. Rhein. Mus. Jahrg. 1. 4. S. 313.) den Oedipus auf Ol. 87,1, gleichzeitig mit der Medea des Euripides zu setzen gesucht. Hiezu sah er sich bewogen durch Anspielungen, die er auf Perikles, auf den Be-

ginn des Peloponnesischen Krieges und auf das ἄγος Κυλώνειον wahrzunehmen glaubte. Allein bei aller Verehrung gegen den vielfach verdienten Gelehrten möchte ich diesmal doch Süverns Gründen nachgeben. Zumal hat Süvern genügend gezeigt, daß jenes Stück nicht, wie Lachmann wollte, mit der Medea zugleich gegeben sein kann, und dann, was er nicht hervorhebt, hat man auch wohl um Ol. 87,1 noch nicht von Altersschwäche reden können, denn der Dichter war damals in der Blüthe seiner Jahre.

Für die übrigen Stücke entbehren wir aller leitenden Ueberlieferungen; die Gelehrten waren hier ihrem eignen Scharfsinn ganz überlassen. Boeckh wollte wenigstens ermitteln, daß der Ajas vor den Philoktet falle, denn in letzterem glaubte er ein Citat des ersteren Stücks wahrzunehmen, allein sein guter Wille täuschte ihn und gewiß ist an jener Stelle (Philokt. v. 1050) keine Spur davon, am wenigsten eine solche, welche sicher leiten könnte. Und selbst wenn das wäre, selbst wenn fest stände, der Ajas sei vor den Philoktet zu setzen, was wüßten wir wohl alsdann? In der That kaum mehr, als daß Sophokles bei seinen Lebzeiten dies Stück gedichtet, weil nämlich der Philoktet den allerletzten Lebensjahren des Dichters angehört.

Glücklicher war Hermann in dem Auffinden eines ariadnischen Fadens, der noch einigermaßen aus diesem Labyrinth leiten kann. Er hat in einer Dissertation vom Jahr 1807 scharfsinnigerweise einen Fingerzeig ganz eigner Art gegeben, der so geringfügig er an sich auch scheint, doch in Ermangelung alles bessern höchst willkommen heißen muß. Das Argument ist hergenommen aus dem, was Athenäus (X. p. 453) aus dem Munde des Clearchus von der sogenannten grammatischen Vorstellung des Kallias berichtet. Nach Hermanns sinnreicher Erklärung war dies nämlich ein Stück, in dem die Buchstaben des Alphabets selbst als handelnde Personen auftreten, und in diesem Stück machte der Grammatiker Neuerungen doppelter

Art, welche nachher auf die Tragiker selbst übergingen. Er führte erstlich neue Metra der Chöre ein, welche Euripides in der Medea nachgeahmt haben soll, und zweitens gestattete er sich den Apostroph am Ende des Trimeters, worin ihm wieder Sophokles im König Oedipus gefolgt sei. Wirklich findet sich nun dies im genannten Oedipus v. 29, 332. 785. 1184. 1224, und es ist also an der Wahrheit dieser Notiz um so weniger zu zweifeln. Aber das Glück hat uns auch noch mehr wohlgewollt, denn auch gerade die Aufführung der Medea ist uns bekannt: das Argument setzt sie auf Ol. 87,1. Also vor dieser Zeit muß das grammatische Stück fallen und der König Oedipus muß in dieselbe Zeit gehören, wenigstens wird er nicht älter sein; er muß von allen Stücken, in denen Sophokles jener Neuerung folgte, wohl das zunächstliegende sein, denn sonst natürlich würde Clearchus nicht dies, sondern ein anderes genannt haben. Nun aber, scheint es, bekämen wir hiedurch eine wichtige Scheide der Zeit; alle Stücke, welche den Apostroph enthalten, müßten später sein; alle aber welche ihn nicht haben — nein es folgt keineswegs daß diese früher sein müssen, denn wer bürgt dafür, Sophokles müsse nun den Apostroph auch gerade angebracht haben. Zum Beispiel suchen wir nach solchem Apostroph im Philoktet vergebens und doch steht nichts fester, als daß diese Tragödie später zu setzen ist als Ol. 87,1 dagegen findet er sich wieder in dem koloneischen Oedipus v. 16 und v. 1164 und allerdings ist es richtig, daß er in eine spätere Zeit gehört; so sind wir denn berechtigt gleiches auch für die Elektra zu glauben, wenn wir in ihr eben diesen Apostroph v. 1017 antreffen. Allein nun ist doch ein Umstand, der uns leicht wieder an allem irre machen könnte, nämlich es findet sich der besprochene Apostroph auch in der Antigone am Ende des Verses 1030, *μανθάνειν δ'*, und wenn wir nun hieraus, gemäß der Angabe des Athenäus, schließen wollten, das Stück müsse nach Ol. 87,1 gedichtet sein, so würden wir gegen jenes andere ausdrückliche Argument verstoßen,

wonach diese Antigone auf Ol. 84,3 zu setzen ist. Wie löst sich nun das? Also hält etwa dieser Leitfaden überhaupt nicht Stich, denn hier führt er uns ja auf etwas Falsches? Allerdings giebt es hiefür noch eine Lösung, nämlich Sophokles kann immerhin jenes Stück so früh gedichtet und aufgeführt, er wird es aber späterhin überarbeitet haben, wie uns dies der Biograph selbst an die Hand giebt, indem er sagt, Istrus erzähle, daß der Dichter über der Vorlesung seiner Antigone gestorben. Aber selbst wenn dem nicht so wäre und daraus noch nicht eine spätere Ueberarbeitung folgte, so würde die Natur des Stückes selbst sie schon mehr als glaublich machen, weil hier nämlich alles so sehr überlegt und abgewogen ist, daß auch bei dem allerbegabtesten Dichter nur vieljähriger Kunstfleiß solche Vollendung erreicht haben kann. Dies gilt denn freilich auch von den meisten andern sophokleischen Stücken und ich werde mich nie überzeugen können, daß sein Oedipus auf einmal so aus seinem Geist entsprungen ist, als er jetzt dasteht, und ferner noch wird es mir von den übrigen Stücken am schwersten zu glauben, daß Sophokles Ol. 92 in hohem Alter auf einmal ohne alle frühere Vorarbeit den Philoktet gleich in solcher runden und compakten Vollendung sollte hingestellt haben. Hiedurch wird nun das Kriterium des Apostrophs in seiner Genauigkeit etwas wankend gemacht, allein auf der andern Seite sieht man zugleich, wie unanwendbar und wenig entscheidend, namentlich für Sophokles, in manchen Fällen die Angabe eines einzelnen Jahrs oder einer einzelnen Aufführung sein kann. Der Oedipus wäre, aus dem Apostroph zu schließen, mindestens drei Olympiaden nach der Antigone zu setzen allein hierdurch ist noch immer nicht verwehrt anzunehmen, daß Sophokles nicht an beiden Stücken gleichzeitig, und vielleicht gar an dem Oedipus theilweise früher gearbeitet haben sollte, als an der Antigone: seine Werke sind wahrlich ganz danach bewandt. Schon die bloße Sprache scheint bei der Antigone und dem König Oedipus an die Hand zu geben, daß diese Stücke durch lan-

gen, immer erneuten, strengen Fleiß, welcher freilich ausdauernde Wärme keineswegs ausschließt, nicht aber daß sie in schnellem Guß des sogenannten Genius entstanden sind.

Und überhaupt zeigt sich, so nahe verwandt einander die sophokleischen Stücke auch der Sprache nach sind, doch ein gewisser Unterschied, wo nicht besser Fortschritt auf dieser Seite, der gewiß als chronologisches Merkmal nicht ganz außer Acht fallen darf. Vergleichen wir nämlich die beiden Stücke, von denen anderweitig feststeht, daß sie in die Mitte der achtziger Olympiaden gehören, d. h. Antigone und Oedipus, mit denen, welche vielmehr um die neunzigste fallen, d. h. mit dem koloneischen Oedipus und dem Philoktet, so wird ein Unterschied der Sprache nicht entgehen können, dasselbe gilt aber auch von der Behandlung der Metra. Zuerst was die Sprache betrifft, so ist sie in der Antigone nicht immer frei und ungesucht, sie ist knapp und höchst überlegt, allein sie hat auch etwas Herbes und Sprödes und oft scheint es, als ob der Dichter zu viel hätte in den Vers hineinpressen, als ob er alles fast schon zu scharf und prägnant hätte machen wollen. Aehnliches, wenn auch nicht in demselben Grade, finden wir im ersten Oedipus, und wenn wir hier den zweiten Oedipus vergleichen, so wird der Unterschied gewiß sehr merklich sein: die Rede hat hier einen breiteren, sanftern Fluß und die Sprache nimmt Milde, Lindigkeit, Süße an, wie schon Cicero ganz richtig bemerkte. Dieselbe Weichheit, Biegsamkeit, denselben ebenen, ungehemmten Fluß und Guß der Worte wird man auch im Philoktet wiederfinden, alles ist bequemer, behaglicher, nicht so knapp und wortkarg, der energische Geist des Mannes hat der anmuthigen Erzählungslust des Greises schon in etwas nachgegeben und, ohne an Kraft zu verlieren, an Schmelz und Grazie gewonnen. Fast noch augenfälliger aber ist der Unterschied der Verse. In der Antigone und im König Oedipus zeigt sich ein Streben, Auflösungen zu meiden, die in jenen beiden andern Stücken ungleich reichlicher, namentlich oft im Philoktet begegnen, wo selbst zwei

auf einander folgende Tribrachen im Trimeter nichts ungewöhnliches sind. In der Antigone findet sich nirgend ein Beispiel, daß ein Trimeter im Dialog zweien Personen oder gar noch mehreren zugetheilt wäre, so daß die Eine den Anfang desselben der Andere das Ende spräche, im Oedipus dagegen ist der Trimeter oft im Dialog schon in ganz kleine Theile zerlegt und im Philoktet nicht minder wird an allen Stellen abgebrochen: nun ist aber klar, daß jenes, was die Antigone ergiebt, älter und näher dem äschyleischen Charakter steht. Nicht anders ist es auch mit den Chorweisen bewandt und nicht mit Unrecht hat man bemerkt daß die Chöre in der Antigone ein älteres, von allen sophokleischen Stücken das älteste Gepräge tragen. Im koloneischen Oedipus dagegen und im Philoktet sind die Metra schon etwas lockerer, formloser, nicht mehr nach der alten Strenge gebaut, es begegnen häufigere Auflösungen, mehr Kürzen, mehr flüchtige Maße, was gewiß mit einem Fortschritt der Musik zusammenhängt, der damals gemacht wurde. Uebrigens scheint der König Oedipus der um einige Olympiaden später sein dürfte als die Antigone, diesen Unterschied auch schon durch seine Metra zu verrathen. Die Maße des Chors dürften jünger sein, und die Unterbrechung des Verses kommt vor. Fragen wir nun, wie sich die übrigen Stücke zu den beiden so gewonnenen festen Punkten verhalten, so paßt die Sache zunächst auf die Elektra ganz vortrefflich; denn schon das Vorkommen des Apostrophs am Versschluß wies dieser Tragödie eine Zeit nach der 87sten Olympiade an, und so ist denn auch ihre Sprache flüssiger als die der Antigone, wiewohl sie noch nicht die Weiche des koloneischen Oedipus zu erreichen scheint. Die Metra des Chors scheinen in diesem Stück nach älterer Art behandelt, was aber die Theilung des Trimeters anlangt, so findet sich hier, sehr merkwürdig, ein Mittelglied, ganz entsprechend der Zeit, der das Stück zugehört. Allerdings ist hier schon Ein Trimeter zweien Personen gegeben, allein nicht willkührlich an jeder Stelle geschieht die Theilung, sondern immer

an einer bestimmten und immer an derselben, nach der Penthemimeris. Im Ajas kommt dieselbe Art der Theilung vor, einmal aber findet sich eine Ausnahme. Und so scheint mir auch die Sprache (von der poetischen Behandlung und Auffassung sogleich) in eine etwas spätere Zeit hinzuweisen, sie ist noch voller und fließender als in der Elektra. Von den Trachinierinnen dürfte vielleicht ähnliches gelten; wenn aber letzteres Stück an einer Stelle lebhaft an die Choephoren erinnert, so ist das freilich wenig geeignet eine chronologische Bestimmung abzugeben, denn vor Ol. 80,1 dürfte wohl schwerlich jemand diese sophokleische Tragödie setzen wollen.

So vorbereitet, können wir es wagen den Fortschritt der poetischen Auffassung nachzuweisen und in der That bekommt die chronologische Folge erst von dieser Seite ihr wahres Interesse. Ich beginne mit dem Vergleich der Antigone und Elektra, erstere ist das frühere, letztere das spätere Stück. Was zunächst in die Augen fällt, so ist beiden Tragödien das Schwesternpaar mit ähnlichem Gegensatz der Charaktere gemein, Elektra entspricht der heroischen Antigone, Chrysothemis der Ismene. Fragt sich nun, in welchem Stück die Einführung und poetische Behandlung des Gegensatzes solcher geschwisterlichen Charaktere näher lag, so ist die Antwort leicht, in der Antigone. Hier waren die beiden Schwestern von der Sage selbst gegeben, gewiß wenigstens, wie aus dem Schluß der Sieben gegen Theben zu ersehen, hatte sie Aeschylus und sie mußten in dem Stück, das den Sieben gefolgt ist, nochmals und vielleicht in ziemlich ähnlicher Art auftreten, als Sophokles sie einführt. Hingegen bei der Elektra bot die Fabel an sich nichts der Art, und die jüngere sanftere Schwester fehlt völlig in der entsprechenden Darstellung des Aeschylus: in den Choephoren steht Elektra allein da. Also brachte sie Sophokles erst hinzu, es war dies eine Bereicherung, eine Fortbildung der Fabel, nachdem er die poetische Wirkung solcher Gegenüberstellung der Charaktere dort bereits erprobt hatte.

Uebrigens bewährt sich auch hier wieder aufs deutlichste jener schon oben für die Entwickelungsgeschichte gegebene allgemeine Grundsatz, daß irgend eine poetische Intention da zuerst erscheine, wo die Fabel sie anbietet und der Dichter nur auffaßt, versteht, eingeht, erschöpft, und daß er dann erst, wenn ihm dies gelungen, auch ähnliche Wendungen und Erfindungen in Fabeln hineinträgt, die dergleichen ursprünglich nicht hatten. Und so wird man denn zugeben müssen, daß Sophokles in allen den Punkten, wo er von Aeschylus abwich, nur solchen Intentionen folgte und sie aufsuchte, deren Kenntniß er sich bei Behandlung anderer Fabeln erworben. Ob nun aber die Elektra für älter oder für jünger zu halten sei, als der erste Oedipus? Dies ist schon vorhin nach dem Apostroph beantwortet worden: sie ist nämlich offenbar später, und dies stimmt auch mit der innern Behandlung sehr wohl, denn gerade ergiebt der Oedipus für eine andere Seite der Elektra die nöthige Vorarbeit. Die Antigone nämlich ist noch eigentlich in dem Sinne, wie man die Elektra so nennen kann, kein verwickeltes Stück; in der Antigone ist noch keine Täuschung durch falsche Nachrichten oder falsche Auffassung und Combination derselben, wie sich dies mehrmals in der Elektra auf so schöne Weise wiederholt, es giebt in der Antigone noch eigentlich keine Erkennungen, wohl aber in der Elektra und gerade mit diesen Verkennungen und Erkennungen beginnt eine ganz besondere Kunstart, die Sophokles nur eben zu ihrer Höhe ausgebildet, und welche später immer mehr um sich griff, alles andere verdrängte, zuletzt aber dabei selbst höchst oberflächlich wurde. Für solche Erkennungsstücke nun giebt der König Oedipus nicht bloß die Norm, sondern, wie es scheint, auch den Ausgangspunkt, gewiß wenigstens die Richtschnur einer vollendetern Behandlung: und wieder hatte die Fabel selbst hier recht eigentlich darauf hingewiesen. Wie die Dichter vor Sophokles und namentlich wie Aeschylus denselben Gegenstand vorführte, das wissen wir nicht,

aber soviel scheint doch klar, daß sie wohl auch dabei verweilen mußten, wie dem Oedipus allmälig kund wird, was der Zuschauer schon viel früher geahnt, gefürchtet, gesehen hat, sie mußten dabei verweilen, wie Oedipus in das Netz des Schicksals hineinrennt, während er es zu fliehen meint, denn eben dies beides ist der poetische Sinn und Inhalt der Fabel. Aber eben so klar ist auch, daß die frühern Dichter im Vergleich mit Sophokles diese Verhältnisse nur schwach werden zur Anschauung gebracht haben; letzterem war es aufbehalten mit wahrer darstellender Poesie und energischer Phantasie diese Situation bis in ihre Atome zu verfolgen und zu beleben. So schuf er nicht nur ein Kunstwerk von hinreißender Illusion, sondern er entdeckte zugleich eine neue poetische Sphäre, ein Gebiet, welches der Darstellung und dem Drama so große Vortheile gewährt, daß er diese fortan überall aufsuchte, auch wo der Gegenstand sie nicht brachte. In der That, nur mit solcher Kenntniß einer wesentlichen Seite dramatischer Kunst ausgerüstet, welche sein großer Vorgänger noch nicht vollständig gekannt und geübt hatte, war es ihm möglich dessen große Meisterwerke einer neuen Reduction zu unterwerfen: so entstand aus den Choephoren die Elektra. Aber nicht bloß jene Einführung eines Getäuschten, in der Irre seiner Gedanken Lebenden hatte Sophokles vom König Oedipus her gelernt, sondern noch ein zweites, gleich Wesentliches, jenes feine Aussparen, jenen durchaus allmäligen Klimax bis zum Schluß des Stücks; es war aber auch dies nirgend einfacher und leichter zu lernen als hier, weil das ganze Stück nur aus einem einzigen poetischen Gedanken, einer einzigen Figur besteht, die von keiner andern durchflochten und durchkreuzt wird; später lernte er dann sie auch in verwickeltern Tragödien anwenden, wo mehrere Motive sich durch einander schlingen. Daß Oedipus insofern recht eigentlich das strenge Schulwerk des Sophokles sei, scheint ihm selbst anzusehn, denn mit einer fast

mathematischen Schärfe treten hier die einzelnen Wendungen an ihrer Stelle ein, man sieht gleichsam noch etwas von den Hülfslinien, die Absichtlichkeit schimmert noch leise hindurch, die Strenge der Kunst kleidet sich noch nicht so ganz in das leichte Gewand des Natürlichen und Zufälligen. Gerade dies letztere trifft man in andern Stücken noch mehr an, daher sie denn dem halben Kenner weniger kunstvoll scheinen, obgleich sie es nur noch mehr sind: diese Stücke aber, z. B. Ajas und Philoktet, sind später.

Nun finden sich in unserm Dichter noch mancherlei andere tiefsinnige Wendungen, die allerdings innern Zusammenhang haben mit jener poetischen Hauptfigur, die aber doch irgendwo zuerst hervortreten mußten, damit der Dichter sich ihrer besonders bewußt werde, und sie nachher könne herbeizuführen suchen. Wo nun auf solche Weise für eine jede derselben Ursprung und Anfangspunkt zu finden sei, läßt sich schwer bestimmen, auch darf man gewiß nicht voraussetzen, daß dieselben immer in den erhaltenen Stücken liegen möchten. So viel aber scheint klar, daß sich in einigen Stücken poetische Situationen und Gesichtspunkte finden, die der vorliegende Stoff nicht selbst erst ergeben haben möchte, ja welche vielleicht erst bei einer Ueberarbeitung hineingekommen sein möchten, nachdem der Dichter an andern Stoffen seine Kunst und Lebensphilosophie erweitert. Namentlich meine ich dies von dem zweiten Theil der Antigone, wo Kreon die tragische Hauptperson wird. Die Art, wie hier Tiresias eingeführt wird, ist, so behaupte ich mit aller Sicherheit einer unmittelbaren innern Anschauung, erst aus dem König Oedipus hieher übertragen, die ganze spätere Wendung des Stücks mit Kreon ist erst später hinzugedichtet, als der Oedipus selbst schon fertig dastand, mit dieser Anfügung und Durcharbeitung aber schloß der Dichter, wie früher gezeigt, erst die Schicksalsfabel des Labdakidenhauses großartig zusammen. Im Oedipus ist Kreon der

einzige, der von dem Schicksal und dessen Blendung nicht mit ergriffen wird; der Dichter nahm jetzt mit tieferer Kunst sein schon früher geschriebenes Werk abermals vor und ließ nun auch in der Antigone zuletzt noch den Kreon durch eben jene Blendung hinabsinken; eben so scheint auch die jetzige Behandlung des Chors und der Antigone und dessen Fortschreiten in Widersprüchen nicht der ersten Aufführung von Ol. 84,3 angehört zu haben, sondern erst nach dem Oedipus hineingedichtet zu sein. Ein merkwürdiger Umstand trifft zusammen um diese kühnen Behauptungen zu bestättigen: nämlich wenn sich gerade am wenigsten leugnen läßt, daß Tiresias, dessen Rolle in beiden Stücken dieselbe ist, viel ursprünglicher dem Oedipus gehört, so findet sich gerade in den Worten, die er in der Antigone hat (v. 1031) jener oft besprochene Apostroph am Versschluß, von dem doch anderweitig feststeht, daß er sich nicht in der ersten Gestalt des Stückes schon befunden haben kann. Uebrigens scheint auch schon im Ajas jene poetische Intention von der Rührung, welche unfreiwillige Blendung der Geisteskraft erwerben muß, weit näher in der unmittelbaren Fabel gegeben, als bei der Antigone; doch mag ich daraus nichts für letztere folgern. Sonst ist bekannt, daß Sophokles in mehreren Stücken Wahnsinn darstellte.

Und hier müssen wir denn, um nicht den Boden unter uns zu verlieren, vor der Hand stehen bleiben; gewiß ist der entdeckte Fortschritt von Stück zu Stück, das Parallele der Chronologie und der innern Fortentwickelung, endlich das Eintreten der verschiedenen poetischen Intentionen, so lückenhaft es auch sein mag, nicht ganz unbefriedigend. Wir besitzen nur einen kleinen Theil der Stücke, die aus der Seele dieses unvergleichlichen Dichters gekommen sind, denn er schrieb nicht minder als 123 Dramen. Zwar fehlt es uns nicht an Frag-

menten, allein wenn diese überhaupt etwas gewähren, so ist es meistens nur eine Sentenz, höchstens ein einzelne Glanzstelle, so wie sich denn am besten herausheben ließ; allein die wahre Poesie unseres Dichters liegt ja in der Anlage und Composition und diese Composition ist überall so unendlich fein und verflochten, daß hier gewiß kein Welcker aus den Fragmenten an sich irgend etwas Anschauliches, auch nicht für ein einziges Stück, zusammenstellen kann.

Wir können uns übrigens ziemlich damit trösten, daß wir doch diejenigen Stücke besitzen, welche im Alterthum am gefeiertsten waren. Namentlich lenkte sich die Bewunderung auf den König Oedipus und die Antigone und wieder das bekannte Epigramm des Dioskorides stellt Elektra und Antigone in gleiche unerreichte Höhe, als den Gipfel der Kunst. Auch Aristoteles spricht von diesen drei Stücken am meisten und mit der größten Auszeichnung, nächstdem beruft er sich noch am häufigsten auf den Thyest, der uns leider verloren ist. In welcher Rücksicht Cicero den koloneischen Oedipus obenan stellte, ward gesagt. Uebrigens besitzen wir auch lauter Stücke aus der spätern Periode des Dichters, und wenn Antigone das älteste aller erhaltenen ist, keins vor dem dritten Jahr der 84sten Olympiade. Nun sagt uns aber gerade das Argument des genannten Stücks, daß dies von allen sophokleischen Stücken das 32ste sei; also gingen der Antigone 31 Dramen voran, von denen uns so gut als jede Spur verschwunden ist; sie fallen, da Sophokles, 28 Jahr alt, zuerst um Ol. 77,4 auftrat, in einen Zeitraum von nicht minder als 27 Jahren. Gerade diese Jahre müssen seine Heranbildung bis zu derjenigen Höhe enthalten haben, welche wir in der Antigone und dem Oedipus finden; das heißt mit andern Worten, Sophokles begegnet uns zuerst sogleich beinahe auf dem Gipfel seiner Kunst, und sein eigentliches Emporsteigen bleibt uns ganz entzogen; dies aber wäre gerade was

uns in einem Buch, das sich ganz besonders dem Entwicke-
lungsgange weiht, von höchstem Werth sein müßte. Und doch
ist vielleicht noch nicht alles verloren, wir müssen nnr keinen
Umstand unbenutzt lassen. Vielleicht ist die Sache auf einer an-
dern Seite zugänglicher.

VI.

Ursprung sophokleischer Kunst.

καὶ τὴν 'Οδύσσειαν ἐν πολλοῖς δράμασιν ἀπογράφεται.
Σοφ. Βίος.

Von den ersten Anfängen bis zu Aeschylus herauf zeigte sich Schritt für Schritt nur Gesetzliches und Organisches; bei Sophokles dagegen fanden wir eine ganz andere Kunstform, welche wenig Verwandtschaft mit der äschyleischen hat, ja dieser Abstand wächst noch durch die Betrachtung, daß Aeschylus selbst schon in die Orestie manches von sophokleischer Weise aufgenommen. Steht nun diese sophokleische Kunst überhaupt auf einer Entwickelungsreihe, so muß sie wenigstens auf einer andern stehen, als die Kunst des Aeschylus; hiemit aber haben wir noch etwas sehr Wichtiges nachzuholen. Ja man kann sagen, daß, wie groß auch Aeschylus dastehe, die dramatische Poesie doch erst ihr eigentliches Feld mit der Art erreicht habe, welche Sophokles hinzubrachte.

Wir streifen hier übrigens sehr nahe an das Theoretische, was ich gern einem andern Ort vorbehalten möchte, denn zu leicht könnte ich mir für jene angelegentlichere Erörterung das Interesse erschöpfen, ohne doch einmal hier völlig klar zu werden. So stelle ich denn hier ein theoretisches Resultat, unbe-

gründet, wie es hier nur sein kann, an die Spitze: Darstellung, Illusion, Objectivität, kurzum Interesse und selbst Poesie beruht ganz besonders darauf, daß der Dichter den Hörer, Leser oder Zuschauer auf einen Standpunkt stelle, von wo aus er mehr übersieht, als die Handelnden selbst, also daß er, und nur er, weiß, was jenen gegenseitig verborgen ist. Mit beiden Parteien theilt er nun ihre Geheimnisse, er kennt die Anschläge, womit ein Theil der Handelnden gegen den andern umgeht, und eben so dadurch, daß er weiß, was gegen die Einzelnen im Werke ist, was ihnen droht, ohne daß sie selbst es wissen, wird er in den Stand gesetzt, recht an ihnen Theil zu nehmen, für sie zu sorgen und zu fürchten. Was sie suchen, wünschen, ersehnen, das ist seinem Auge nicht verborgen, er begleitet ihre Schritte mit gespannter Erwartung, aber weiter schauend prüft er zugleich die Schritte die sie thun, um zu ihrem Ziel zu gelangen: er sieht, wie anders sie hätten sein müssen, und doch kann er nicht mit eingreifen, um sie vor dem Verderben zu schützen, an dessen Rande sie wandeln; sie selbst ahnen, fürchten nichts, um so mehr und um so ergreifender fällt dann diese Angst und Furcht auf den Zuschauer oder Leser zurück, weil er allein durch die Kunst des Dichters der Wissende ist.

Erzählende Poesie ist überall die erste, aber auch diese kann sich zu keiner Höhe emporschwingen, ohne von dem Gezeigten etwas in sich aufzunehmen. Zumal wo ganze Generationen an poetischen Stoffen bilden und fortbilden, da wird sich jenes Element bald auffinden und immer tiefer den übrigen poetischen Gehalt durchwachsen. Die Zukunft ergänzt und klärt immerfort das Einseitige des Vergangenen auf und die Reproduction desselben in der Erinnerung bekommt gerade dadurch einen poetischen Reiz, daß man nicht mehr denselben engen Kreis, wie damals, sondern einen weitern überschaut und seine Bestrebungen mit den jetzt bekannten einer entgegenwirkenden Partei, seine Absichten, Pläne und Anschläge aber mit dem erfolgten Gelin-

gen oder, wie öfters, mit dem Gegentheil zusammen halten kann. Dieser einfache Rückblick auf das frühere Leben ist darstellender Poesie schon nahe und innerlich verwandt.

Als Helena von der Mauer herabschaut, und ihre Brüder, den Kastor und Pollux, unter den Streitenden sucht, da kann der Dichter sich nicht erwehren, sogar selbst im Namen des Hörers zu antworten:

"Ὣς φάτο, τοὺς δ' ἤδη κατέχεν φυσίζοος αἶα
Ἐν Λακεδαίμονι αὖθι, φίλῃ ἐν πατρίδι γαίῃ —

Aber er antwortet ja nicht, weil Helena so fragt, sondern er läßt sie so fragen, weil es keine andere Antwort giebt; sie weiß noch den Tod ihrer Brüder nicht, sie sucht sie hier unter den Streitenden, da sie doch schon lange daheim begraben liegen; der Dichter benimmt der Helena ihren Wahn nicht, nicht durch einen der umstehenden läßt er es ihr sagen, sondern nur er der Dichter und der Hörer weiß. Hiedurch erwächst denn Lebendigkeit und eigentliche Gegenwart der gezeichneten Figuren und für den Hörer ein zarter Antheil an ihrem Schicksal, eine Rührung.

Als ferner Achill für Patroklos, der in seinen Waffen zum Kampf auszieht, zwei Gebete an den Zeus richtet, da greift der Dichter sich sogar in solcher Absicht selbst vor:

"Ὣς ἔφατ' εὐχόμενος, τοῦ δ' ἔκλυε μητίετα Ζεύς·
τῷ δ' ἕτερον μὲν ἔδωκε πατήρ, ἕτερον δ' ἀνένευσεν
νηῶν μέν οἱ ἀπώσασθαι πόλεμόν τε μάχην τε
δῶκε, σόον δ' ἀνένευσε μάχης ἒξ ἀπονέεσθαι

XVI, 249.

Oder noch deutlicher als zuvor Patroklos den Achill bittet, ihn in seiner Rüstung kämpfen zu lassen:

"Ὣς φάτο λισσόμενος, μέγα νήπιος! ἦ γὰρ ἔμελλεν
οἱ αὐτῷ θάνατόν τε κακὸν καὶ κῆρα λιτέσθαι.

Aehnlich im folgenden Buch (400), wo von dem Tode des Patroklos schnell ein Blick geworfen wird auf den entfernten Achil-

leus, der keine Ahnung von dem Tode seines Freundes hat, ja sich mit Hoffnungen trägt. Sogar der bloße Umstand, daß Patroklos in den Waffen des Achill, des Stärksten und Tapfersten aller Griechen erscheint, gehört schon dieser Figur an; denn, müssen wir sorgen und fragen, wird er nun auch in der Rüstung, bekämpft als Achill, Achills Kraft haben?

Ueberhaupt ist bei Homer das Gebet fast immer so genutzt, aber ein ganzes Buch des Ilias, das zehnte, schöpft durchgängig aus dieser Quelle seine lautere Poesie. Es schlafen alle Achaier, nur Agamemnon wacht; besorgt um Ueberfall der stärkern Troer weckt er die Genossen, den Nestor, den Menelaos, den Ajas, den Idomeneus. Ein jeder geht wieder Andere zu wecken, Nestor zum Diomedes und Odysseus. Jetzt halten sie Rath auf dem Felde unter den Todten; Nestor meint, es sei nöthig, daß sich Einer der Helden als Späher ins Lager der Troer schleiche; er werde Ruhm erwerben und gern werde jeder der Führer ihn mit einem Schaf bedenken. Den Diomedes treibt sein kühner Muth an zur That, wenn ihm nur ein anderer folgen wolle; Odysseus erbietet sich; aber sie haben Eile, denn von den drei Nachtwachen sind schon zwei vorüber und der Morgen ist nahe. Sie rüsten sich und ziehen aus in der Dunkelheit; Pallas Athene schreitet neben ihnen, sie hören sie nur, aber sehen sie nicht. Beide beten zu ihr, Odysseus um glückliche Rückkunft, nachdem sie eine große That vollbracht, Diomedes, daß sie ihm folgen möge, wie sie einst seinem Vater gefolgt. Sie erhört ihr Gebet; jene gehen über das Schlachtfeld durch die Todten. Aber auch Hektor ruht nicht, auch er will einen Späher ins Lager der Griechen schicken, um zu urkunden, ob sie vielleicht schon aufbrächen, und ihm heimlich entfliehen wollten. Dafür verspricht er dem, der es wagt, das schönste Gespann der Griechen. Dolon, häßlich von Gestalt, aber schnell, erbietet sich; er ist reich an Gold und Erz, aber er fordert ausdrücklich zum Lohn die Rosse Achills. Hektor schwört es ihm zu; jener tritt

den Weg an. Aber auf dem Felde begegnet er dem Diomedes und Odysseus, welche ihn verfolgen und nach den Schiffen der Griechen zu treiben. Diomedes wirft nach ihm die Lanze und gebietet ihm zu stehn, jener bittet um sein Leben und verspricht Lösegeld. Jetzt sagt er ihnen alles, wie es im Lager der Troer stehe, wo Hektor lagert, und wo die Bundesgenossen, welche sich wenig um die Wache kümmern, und ganz zu äußerst der tragische Fürst Rhesus mit seinen herrlichen schneeweißen Rossen. Nachdem sie von dem eignen Späher der Troer dies alles erfahren haben, nimmt Diomedes ihm mit einen Streich das Leben, seine Rüstung verbergen sie im Busch, machen sich ein Zeichen und gehn auf die Zelte des Rhesus zu, schon von ferne zeigt Odysseus seinem Gefährten die weißen Rosse. Diomedes tödtet nun den Fürsten mit den Seinen drinnen im Zelt, Odysseus löst die Rosse ab; so ziehen sie von Athene geleitet siegreich heim zu dem Ort, wo sie den Dolon tödteten und dann weiter zu den Schiffen.

Wieviel dramatisches Leben ist hier überall in der Dolonie und namentlich in dem Entsprechenden der beiderseitigen Anschläge. Odysseus und Diomedes achten nicht weiter auf die ihnen verheißene Belohnung, Dolon sucht sich derselben ganz ausdrücklich zu versichern, nur sie spornt ihn. Hektor hat ihm versprochen was er noch nicht besitzt, die Rosse des Achill, aber jene Diomed und Odysseus, werden die schönsten Rosse die im Lager der Trojaner sind, wirklich heimführen; Dolon selbst, Hektors Späher, muß sie erst auf diesen Gedanken bringen, indem er ihnen alles verräth und zugleich gesteht, daß Hektor ihm die Rosse des Achill zugeschworen habe. Und alles dies geschieht gegen Ende der Nacht, so daß deren Ablauf und die Gefahr, der anbrechende Tag möchte die Helden verrathen, nur um so gespannter und besorgter macht. Mehr dramatisches Leben möchte die Ilias an keiner Stelle haben und diese Geschichte ist übrigens in sich vollkommen geschlossen und rund; gewiß gehört

sie zu den Episoden, die sich nach Maßgabe der volkspoetischen Entstehung der homerischen Gesänge mehr einzeln ausgebildet, und sie wurde auch ohne Zweifel einzeln gesungen: Eustathius sagt: Τὴν ῥαψῳδίαν ταύτην ὑπ' Ὁμήρου ἰδίᾳ τετάχθαι καὶ μὴ ἐγκαταλεγῆναι τοῖς μέρεσι τῆς Ἰλιάδος. Und er beruft sich hiebei auf alte Zeugnisse: φασὶν οἱ παλαιοί. Der Zeit ihrer Entstehung und Ausbildung nach möchte sie nicht zu den ersten Krystallisationspunkten des Gedichtes gehören, was schon ihre episodische Natur verbietet. Ich komme auf diesen Gedanken namentlich darum, weil ich ähnliches an den Nibelungen und überhaupt in der Entwickelungsgeschichte der Kunst zu bemerken glaube. Die ersten Grundkeime auch dieses Volksepos sind mehr mythischer und historischer Art, und erst je weiter hinein, um so mehr wird die Poesie selbständig in der Erfindung solcher Situationen, welche der eben entwickelten entsprechen. Gerade der reinern und herrlichern Anwendung dieser poetischen Figur danken die Nibelungen die gegen den Schluß hin immer wachsende Vortrefflichkeit, ja man glaubt wahrzunehmen, wie die Poesie Schritt für Schritt an sich selbst gelernt und nachher mit freier Erfindung diese Situationen herbeiführt, die, durch das Gezeigte, von besonders illusorischer Kraft, tiefer Bezüglichkeit und Rührung sind. Nicht anders bei Homer; auch hier werden Erfindungen solcher Art gegen das Ende der Ilias hin immer häufiger und intensiver und die ganze Fortspinnung der Geschichten des trojanischen Kriegs geht doch fast einzig an diesem Faden fort. Die Helden kehren zurück in ihre Heimath, siegreich, ruhmgekrönt; alle ihre Wünsche sind erfüllt und der Erfüllung des letzten heißesten, dem Widersehn der Heimath und der Ihrigen, gehn sie entgegen. Allein was ist unterdeß geschehn! — Die Heimkehren der Helden von Troja (νόστοι) geben ihrer Natur nach die bezeichnete poetische Intention an die Hand und die Dichtung der einen trägt selbst noch den Namen Homer: dies ist die Odyssee. Alle Helden sind schon heimge-

kehrt, nur Odysseus nicht; Penelope, nach ihm seufzend, kann den Bewerbungen der zudringlichen Freier, Telemachus ihrem Unwesen nicht länger widerstehn. Endlich entschließt sich letzterer zum Menelaos hinzuziehn, um von ihm Kunde zu erholen: Odysseus indeß, von ungünstigen Göttern getrieben, irrt auf dem Ocean umher; auch sein sehnlichster Wunsch ist, den heimischen Rauch von Ithaka nur noch einmal steigen zu sehen. Schlafend endlich wird er ans Land getragen: welch ein sanfter Zug jener unserer Illusion, denn an Stelle des Schlafenden, der von diesem seinem Glücke nichts ahnt, freut sich jetzt der Hörer in dessen Seele. Und wie er nun in sein Besitzthum eintritt, wie allmählig durch alle Stufen hindurch, vom Hunde herauf bis zur Gattin, ist hier die Erkennung: der köstliche poetische Gehalt ist hier bei Tropfen herausgekostet und das Epos wird unwillkührlich Drama. Auch früher schon in der Erkennungsscene bei den Phäaken und ganz besonders in der Geschichte mit dem Cyklopen erhielt dies poetische Element eine reiche Ausbildung. Man erinnere sich, wie Odysseus den Cyklopen hintergeht, wie der Cyklop seine Schafe betastet, und nicht ahnend was vorgeht, seinen schönsten Widder anredet. Schon wegen seiner Schlauheit ist Odysseus als der Erfinder listiger Anschläge recht eigentlich der Träger für diejenige poetische Figur welche wir hier meinen. In der That geht ein großer Theil der nachhomerischen Erzählungen nur an diesem Faden fort, meist sind sie nur Variationen der erzählten Dolonie und meist hat Odysseus oft auch Diomedes mit ihm darin die Hauptrolle; immer neue Fabeln sind nach jenem Muster von den Cyklikern erfunden worden. Am nächsten kommt die ähnliche Unternehmung des Odysseus und Diomedes, um das Palladion den Troern zu entwenden; ein zweites nächtliches Unternehmen beider Helden erzählt Tzetzes in den Posthomericis und Euripides in der Hecuba spielt eben darauf an; endlich ist auch die Sendung des Odysseus und Diomedes zum Philoktet, um ihn trügerischer

Weise nach Troja zu führen, oder ihm seine Geschoße zu entwenden, eben hieher gehörig, denn bekanntlich ist dies die ältere Gestalt der Fabel, wie sie Aeschylus in seinem Philoktet, der Sage gemäß, gab. Sogar das trojanische Pferd geht aus demselben poetischen Gedanken hervor und ist auch nur eine Variation davon. Aber auch in einer besondern Gestalt noch hat die griechische Sagenpoesie diese poetische Figur gleichsam personificirt, nämlich in der Kassandra. Kassandra weiß, durch die Gunst Apolls, was Schreckliches bevorsteht, aber man glaubt es ihr nicht; sie sieht was kommt und kommen muß, aber die in der Gegenwart Befangenen halten sie für wahnsinnig.

Auf dem bezeichneten Wege hat sich die epische Poesie unwillkührlich zum Dramatischen fortgebildet, und die Situationen die wir aufführten, eigenen sich sogar ihrer Natur nach noch weit mehr für das Drama als Epos. Sie sollten auch dem Drama als dessen eigenthümlichstes Feld anheimfallen, aber erst mußte es auf eignem Wege eine Entwicklungsreihe ganz anderer Art durchmachen, ehe es im Stande war diese von der epischen Poesie ihm herrlich vorbereiteten Stoffe und Auffassungsreihen in Empfang zu nehmen und fortzubilden. Erst mußten beide Entwicklungspunkte coincidiren, ehe hier weitergeschritten und die letzte Staffel griechischer Poesie nach innern Gesetzen der Kunst erreicht werden konnte. Aeschylus, so reich ausgerüstet mit poetischem Geist, hat den größten Antheil an dieser Vorbereitung; er hat einen selbständigen Culminationspunkt erreicht, der aber noch ganz geschieden steht von jener homerischen Entwicklungsreihe, und wie herrlich auch das Drama des Aeschylus war, so war doch auch zugleich die Gefahr sehr groß, die tragische Kunst möchte durch ihn schnell auf einen Weg geleitet werden, welche sie von ihrem wahren Gipfel ganz entfernt hätte. Das Pomphafte in Worten und Anschauungen, das starke Vorwalten des Heroischen und Religiösen konnte leicht dahin abführen, wo ein Aeußeres gilt nicht aber Kunst und Poesie. Vielleicht war es

darum ein unberechenbares Glück, daß Aeschylus dem jüngern Sophokles durch seine schnelle Reise nach Sicilien Platz machte; denn gerade Sophokles ist es, welchen die Vollendung epischer Poesie, an der aufeinander folgende Geschlechter Theil haben, auch dem Dramatischen zu nutz machen sollte, so daß die Tragödie durch ihn erst ihre wahre und höchste Bestimmung fand. Griechische Kunst kam so durch ihn erst zu ihrem Abschluß.

So lange mir überhaupt der Unterschied äschyleischer und sophokleischer Kunst deutlich war, blieb mir auch kein Zweifel, Sophokles könne diese seine Kunst nur aus dem Homer, nur aus dem zehnten Buch des Ilias und nur aus den angeführten Scenen der Odysse gelernt haben. Nun las ich in der alten Biographie: *τὸ πᾶν μὲν οὖν Ὁμηρικῶς ὠνόμαζε, τούς τε μύθους φέρει κατ' ἴχνος τοῦ ποιητοῦ, καὶ τὴν Ὀδύσσειαν δὲ ἐν πολλοῖς δράμασιν ἀπογράφεται, παρετυμολογεῖ δὲ καθ' Ὅμηρον — Ὁμηρικὴν ἐκματτόμενος χάριν. ὅθεν εἰπεῖν φασὶν Ἰωνικόν τίνα, μόνον Σοφοκλέα τυγχάνειν Ὁμήρου μαθητήν.* Und zwar brachte Sophokles den Odysseus gern und in vielen Stücken an und wenn die Griechen jener Zeit, wie berichtet wird, sich ganz besonders von den homerischen Rhapsoden die Erkennungsscene, *νίπτρα*, das Odysseus singen ließen, so dichtete Sophokles gerade ein Stück dieses Namens, das allerdings einen andern aber doch ähnlichen Inhalt hatte. Ferner wissen wir, daß er den Raub des Palladions zum Gedenstand einer Tragödie machte. Die Verstellung des Odysseus als sei er wahnsinnig hatte schon Thespis (s. Plutarch in Solon) gedichtet, eben diese behandelte auch Sophokles wieder. Auch die Erkennung des Odysseus bei den Phäaken kam höchst wahrscheinlich in seiner Nausikaa vor, und von den erhaltenen Tragödien spielt in zweien, in Ajas und im Philoktet, die trügerische Verschlagenheit dieses Helden eine Rolle; also gar kein Zweifel, daß Sophokles nur durch den Homer sich zu

solcher Behandlungsweihe emporgebildet, die ihn vom Aeschylus unterscheidet.

Aber alle diese homerischen Stücke nun, welche in das jüngere Alter unseres Dichters fallen und recht eigentlich dessen Schule bilden, also für seine Entwickelung das Wichtigste enthalten, sind für uns spurlos verschwunden und wir haben immer jene große Lücke von seinem ersten Auftreten am Ende der 77sten Olympiade bis gegen das Ende der 84sten zu beklagen. Fragmente können uns hier gar nichts helfen; der eigenthümliche Charakter sophokleischer Kunst liegt in der Anlage und Disposition eines Stückes, wir müßten also, um seine Entwickelung beobachten zu können ein ganzes Werk von jener Art besitzen.

Und vielleicht findet sich auch dazu noch Rath.

VII.

Rhesus ein Stück von sophokleischem Charakter.

τὸν γὰρ Σοφόκλειον μᾶλλον ὑποφαίνει χαρακτῆρα.

ὑπόθεσις τοῦ δραμ.

Die Dolonie im zehnten Buch des Ilias gehört zu den Stoffen, aus denen Sophokles seine Kunst ganz besonders lernen konnte; merkwürdig nun, daß uns im Rhesus, den schon einige alte Kritiker wenigstens dem Euripides absprachen, sich ein Stück von sehr ausgesprochenem sophokleischem Charakter findet.

Die epische Erzählung hat den Vortheil vor dem Drama voraus, daß sie die Handlung von Ort zu Ort begleitet und daß für sie sogar das Gleichzeitige nicht verloren ist. Nun kann eine Tragödie vom ältern Zuschnitt, welche die Scene nicht wechseln läßt, nicht einmal den doppelten Schauplatz zeigen, welcher doch in dieser Fabel sehr wesentlich scheint. Gewiß bedurfte es sehr großer Umsicht, um eine Fabel von der Natur als die vorliegende in die viel beschränktere Dimension eines antiken Dramas zu bringen, und dies ist eine Schwierigkeit, welche wir nicht erwähnen können ohne dem Dichter die volle Gerechtigkeit werden zu lassen, daß er den Faden der Geschichte nicht nur mit

Leichtigkeit bei solcher Beschränkung deutlich gezeigt, sondern auch neue Schönheiten daraus abgeleitet.

Bei Homer wird zuerst das vorgeführt, was im Lager der Griechen vorgeht, erst später erfahren wir die entsprechende Unternehmung, die mittlerweile von dem Lager der Troer ausgegangen. Das konnte der dramatische Dichter, der an Einheit des Orts gebunden war, nicht beibehalten, wenn es aber galt von den beiden Hauptschauplätzen sich für Einen zu entscheiden, so war diese Entscheidung nicht schwer. Er mußte das Lager der Troer wählen und konnte nicht anders, denn hier geht die Haupthandlung, der Mord und Ueberfall des Rhesus vor, welcher sich nicht verlegen ließ, noch auch, ohne der Handlung mit der Nähe zugleich ihr Interesse zu benehmen, bloß erzählt werden durfte. Nun wußte der Dichter es aber mit nicht geringer Kunst so anzufangen, daß nichts verloren ging und eher gewonnen wurde.

Gleich die erste Scene versetzt uns mitten in das Lager und dessen kriegerisches nächtliches Leben; da ist nicht nach euripideischer Art ein bedächtiger Prolog, welcher, während er den Leser sorgfältig von allem was geschieht, geschehen ist und geschehen soll, zu unterrichten strebt, die Lebendigkeit gegenwärtiger Handlung ganz aus der Hand giebt. Der Schauplatz ist vor Hektors Zelt genommen; es ist Nacht, Hektor schläft; vor dem Zelt sind die Wachen, sie haben im Lager der Griechen eine ungewöhnliche Bewegung und stärkeres Feuer als sonst gesehen: sie fordern sich auf, daß einer ins Zelt des Königs gehe um ihn zu wecken und ihm das Geschehene anzusagen. Sie rufen vor dem Zelt, Hektor antwortet von innen: wer ist, Freund oder Feind, so in der Nacht? Chor der Krieger. Die Wache. Hekt. Was giebts? Chor. Habe Muth. Hekt. Den hab' ich. Giebts etwa nächtliche List? Chor. Nein. Hekt. Was stört ihr mich denn auf, was verlaßt ihr euren Posten? liegen wir nicht dem Feind gegenüber? — Der Chor ruft jetzt mit großer Wichtig-

keit den Fürsten auf, sich zu waffnen und das Heer zu versammeln, ohne doch die Ursache von alledem zu sagen. Das Letztere ist vortrefflich, sehr psychologisch und zumal ganz sophokleisch. Hektor läßt über dies Verschweigen und Verwirren der Hauptsache den Chor hart an, und, ganz wie es einem aus dem Schlaf aufgestörten zukommt, erklärt er schon den Lärm für blind und unnütz. Alles dies geschieht kurz und mit wenigen Worten, aber mit vieler Darstellung und wiederum mit Nachhaltigkeit für das folgende; zumal jenes Nein auf die Frage ob List und Ueberfall zu fürchten sei. Jetzt endlich, nach dem der Zuschauer genug gespannt und die Lebendigkeit der Darstellung schon ganz erreicht ist, sagt der Kriegerchor: Es sei ein so großes Feuer unter den Zelten und Schiffen der Griechen und ein so großes Gewühl wie noch nie zuvor, so daß irgend ein ungewöhnlicher Schritt bevorstehe, welchen sie anzusagen für ihre Schuldigkeit hielten. In alledem ist ein so gedrungenes Zusammenfassen, eine solche Schärfe, Kürze und Realität, wie sie nur dem Sophokles ganz besonders eigen sein dürfte. Hektor lobt nunmehr die Wächter, er glaubt schließen zu müssen, daß die Griechen sich heimlich auf die Flucht machen und schön spiegelt sich sein heroischer Sinn, wenn er die Götter anklagt, daß sie ihm, dem jetzt das Kriegsglück gewogen sei, wie einem Löwen den sichern Fang aus den Klauen entrissen. Mit kriegerischem Sinn und großen Worten ruft er die Troer auf, das Lager zu wecken und sich zu waffnen um auf der Stelle den Kampf zu beginnen. Der Chor dagegen wirft dem kühnen Fürsten seine zu große Eile vor, denn die Griechen fliehen keineswegs, es war nur unsere Vermuthung. Mit feiner Darstellungskunst wiederholt hier der Dichter die Aussagen und verschiedenen Muthmaßungen nochmals in der Kürze, wobei man, ähnlich wie in den Sieben, annehmen muß, daß immer andere aus dem Chor sprechen. Hektor zeigt von neuem seine Kriegslust und während so die Meinungen hin- und herschweifen, erscheint Aeneas. Aen. Was geschieht? Hekt.

Waffne dich. Aen. Etwa nächtliche List? Hekt. Sie besteigen die Schiffe. Aen. Woher weiß man's. Hekt. Sie brennen große Feuer die ganze Nacht; sie fliehn noch heute. Sehr illusorisch und effektvoll sind diese Wiederholungen dessen, was man schon weiß. Aen. Und was willst du thun? Hekt. Sie angreifen. Aen. Deine Sache ist, gleich zu streiten, Anderer, Rath zu pflegen. Er macht ihn darauf auf die Gefahren eines nächtlichen Kampfs für Rosse und Wagen, welche Gräben in der Finsterniß zu überwinden hätten, aufmerksam, zumal bei der Ungewißheit jener Voraussetzung von Flucht der Griechen. Besiegt oder siegend, in jedem Fall müsse er den kürzern ziehn, denn selbst wenn der Kampf ihm günstig wäre, würde Achill nicht zulassen, daß er Feuer auf die Schiffe würfe; Achill würde denn von seinem Groll abstehn, die Griechen nicht so leicht bezwingen lassen, denn er sei ein brennender, gewaltiger Held. Man müsse vor allen Dingen einen Späher aussenden um sich zu versichern, was eigentlich geschehn; derselben Meinung ist denn auch der Chor.

In der Ilias dagegen wird kurzweg erzählt: Auch Hektor seinerseits sendete einen Späher ab, und vielleicht scheint im Vergleich hiemit die Behandlung des dramatischen Dichters abschweifend und ungehörig; allein gerade hier ist eine Meisterhand erkennbar. Wenn nämlich in dem innern poetischen Bau die ganze Wirkung darauf hinausläuft und davon abhängt daß beiderseits Späher ausgeschickt werden, Hektor dann aber den kürzeren zieht, so mußte alles aufgeboten werden um diese Sache als natürlich, zufällig und gelegentlich erscheinen zu lassen, denn in demselben Maß als die Absichtlichkeit solcher Erfindung bloß gelegt wurde, war auch die Wirkung verspielt, denn niemand wird von dem Dichter bewegt, sobald er sieht worauf dieser ausgeht und was er im Schilde führt. Nun wäre aber in der That alles bloßgelegt worden, wenn Hektor ohne weiteres gleich darauf gefallen wäre, einen Späher auszusenden. Was Sopho-

s in diesem Fall gethan haben würde, das that auch unser
ichter: Gerade lenken sich erst die Gedanken des Chors auf
s Gegentheil, nämlich die Griechen möchten abziehn, und indem
ektor diesen Gedanken ergreift, denkt er sogleich auch an nichts
deres mehr als an schleunigen Angriff auf jede Gefahr. So
hnet sich hier mit wenigen Meisterstrichen eine Heldenseele und
egerischer Muth, was dem Stück um so unentbehrlicher war,
l das bloße Aussenden eines Spähers ohne diesen Hintergrund
cht etwas Kleinliches und Unkriegerisches haben konnte. So
t es denn auch vortrefflich gefügt, daß der feurige Hektor erst
rch die besonnenen klugen Reden des Aeneas, welche nebenbei
ı so deutliches Bild von dem nächtlichen Schauplatz draußen
twerfen, eines andern überführt wird. Erst Aeneas räth ihm
t unwiderstehlichen Gründen das Aussenden eines Spähers
, nur ungern und auf gleiches Anrathen des Chors ent-
ließt sich Hektor dazu, so daß hiedurch zugleich die künstlerische
sicht zurücktritt, dagegen das Stück an Lebendigkeit gewinnt.
ıd sehen wir recht zu, so ist hier auch keine Abweichung vom
omer, vielmehr emsiges Sammeln aus den Blumen Homers,
t als ob wir hier nur jene attische Biene hätten. Die Ilias
hrt uns zuerst das Lager der Griechen vor; dort kann Aga-
emnon nicht schlafen, weil er viele Feuer im Lager der Troer
d große Bewegung daselbst sieht, also Ueberfall fürchtet. Der
ichter des Rhesus übertrug dies sehr geschickt sogleich auf die
oer, welche vielmehr bei den Griechen Feuer und Aufbruch wahr-
hmen. Aber interessanter das Folgende: Agamemnon will zu-
st den Nestor wecken; allein noch ehe er dies ausführt, stellt
) Menelaos bei ihm ein; dieser war von gleicher Unruhe be-
len. Jetzt verabreden sie, Hektor solle den Nestor, Menelaos
ı Ajas wecken. Dies geschieht, und erst darauf weckt Nestor
ı Odysseus, dann gehn sie alle zusammen zum Diomedes,
lcher verdrießlich ist, im Schlaf gestört zu werden. Nunmehr
ıcht Nestor in der Versammlung den Vorschlag, einen Späher

zu schicken; Diomedes ist der erste, welcher sich erbietet, falls nämlich jemand mit ihm zugleich gehn wolle. So erst meldet sich Odysseus. Dies nun ahmte der Dichter des Rhesus nicht nach dem Buchstaben nach, sondern nach dem Geist; der Geist davon aber ist, daß durch ein gewisses ex improviso die Illusion gegenwärtiger Handlung erwachse und die dichterische Absicht, den Odysseus dem Dolon gegenüber zu stellen, so viel wie möglich verdeckt, das Voraussehn des Zuschauers aber noch von dieser Hauptsache abgelenkt werde. Auch dies sophokleisch.

Aber nicht bloß auf Hektors Beschluß, einen Späher zu senden, der Dichter wandte diese Figur sehr geschickt sogleich noch einmal an, als Dolon sich dazu erboten hat. In der Ilias fordert Hektor auf und verspricht auch sogleich die Rosse des Achill zur Belohnung. Im Rhesus dagegen läßt Hektor den Dolon fordern und macht ihm Vorschläge von großem Werth und noch größerer Ehre; Dolon schlägt alles aus und erbittet sich zuletzt die Rosse Achills, wodurch dieser Preis um so prägnanter hervortritt; gerade aber soll ja das Umschlagen und die bedeutungsvolle Beziehung auf die Rosse des Rhesus die hauptsächliche Wirkung hervorbringen. Auch ist im Homer der Name Dolon mit Anspielung auf δόλος List, nicht ohne Bedeutsamkeit und feine Ironie gewählt, eine Intention, welche der Tragiker nur noch mehr zu heben wußte, da er, als Dolon sich zur List erbietet, ihn sogleich anredet: ἐπώνυμος μὲν κάρτα. Aber gleich darauf weiß er uns diesen Dolon recht in seiner plumpen List, in seiner sich wunders schlau glaubenden Dummheit mit grellen Farben zu zeichnen. Den Ausgangspunkt gab wieder Homer; dort nämlich heißt es, Dolon hätte ein Luchsfell um sich geworfen, gleichsam um anzudeuten, wie äußerlich er sich mit seiner Schlauheit rüste. Hier im Rhesus will der Späher sich ganz in ein Luchsfell einkleiden, den Rachen des Thiers über seinen Kopf nehmen, und wenn er an die feindlichen Wachen kommt, auf allen vieren gehen. Der Chor wünscht

hn den Beistand des Hermes; Dolon aber prahlt, daß er den Kopf des Odysseus oder auch Diomedes zurück mitbringen wolle; eine Wendung welche sehr nahe an die erste Scene des sophokleischen Ajas erinnert, wenn dergleichen nicht vielmehr überhaupt zur Grundintention des Sophokles gehörte; dabei ist es hier nur eine Fortbildung und fernere Consequenz des Homerischen. Nicht ohne Bedacht sind noch im Abgehn Dolons Worte zum Chor:

σύμβολον δ' ἔχων σαφὲς
φήσεις, Δόλωνα ναῦς ἐπ' Ἀργείων μολεῖν.

Nämlich Dolon kommt gar nicht bis zu den Schiffen, sondern findet unterwegs seinen Tod; mit Bezüglichkeit hierauf sind uns diese Schiffe schon vorher dreimal ausdrücklich wiederholt und eingeschärft, denn hierauf beruht nachher die stille Wirkung. Eine solche refrainartige Wiederkehr dessen, wohin das Poetische nachher zielt, ist aber wiederum ganz im Geist des Sophokles. Noch mit vorzüglicher Feinheit und um jene Hindeutung auf das Kommende auch wieder nicht allzudeutlich zu machen, sind jene oben angeführten Worte als Parenthese mitten zwischen die Erwähnung des Odysseus und Diomedes gesetzt worden, wobei das schon genugsam vorbereitete ναῦς ἐπ' Ἀργείων μολεῖν, hier so ganz gelegentlich hingeworfen, um so mehr trifft, und Odysseus und Diomedes doch nicht gerade ganz unmittelbar zusammen genannt werden. Wahrlich eine subtile Kunst, die sich aber in gegenwärtigem Stück noch wiederholen und steigern wird. Nach der Erwähnung des Diomedes tritt dennoch als Verstärkung jenes ναῦς ἐπ' Ἀργείων μολεῖν der Vers ἥξω πρὸς οἴκους, πρὶν φάος μολεῖν χθόνα, wodurch denn die poetische Intention vollends unzweifelhaft wird: dieses Licht nämlich soll Dolon auch nicht mehr erblicken.

Der jetzt folgende Chor wendet sich zunächst an Phöbus-Apollon, ihn um Gelingen anflehend. Im Fernern ergeht er sich in Muthmaßungen, wen wohl Dolon tödten möchte, etwa den

Menelaos, oder wird er Agamemnons Haupt der Helena bringen? Wieder mit feiner Kunst und ganz im obigen Sinne ist dies so gewendet, damit das Augenmerk noch etwas von Odysseus und Diomedes abgelenkt werde und die dichterische Absicht als solche nicht zu sehr durchscheine.

Rasch schreitet jetzt die Handlung vor; die Ankunft des Rhesus wird gemeldet. Wie wird sie gemeldet? Von einem Krieger, etwa aus dem Heer des thracischen Königs? Nein, sondern von einem Hirten Hektors, welcher mit den Worten auftritt: Herr möchte ich dir immer solche Kunde bringen, als ich sie jetzt habe. Hektor aber, von der Person des Boten auf die Botschaft selbst schließend, läßt ihn etwas hart an, denn er glaubt, ein Hirt könne nur von der Heerde berichten, und verweist ihm, daß er es hier im Lager und nicht daheim, und daß er es in solchem Augenblick thue, wo sichs um Krieg und Schlacht handele. Aber in ganz sophokleischer Weise zielt dies kunstvoll darauf hin, daß der Bote mit eben so natürlichem als unerwartetem Umschlagen sagen könne: Gerade das bringe ich, denn ein Bundesgenoß mit großem Heer ist zu dir gestoßen. Hekt. Wer? Bote. Rhesus; er nennt sich den Sohn des Strymon. Jetzt beschreibt der Bote mit lebhaften Farben die Reitermacht des Rhesus, sorgfältig hinzufügend, er wisse es nicht genau, sondern glaube und schließe nur so. Letzteres nun ist ganz nach Art des Sophokles, ich erinnere an die Elektra; und ebenso sehr ist es sophokleisch, man denke an die Trachinierinnen, daß dem Rhesus selbst ein Bote vorangeht, welcher, weit entfernt den Eindruck zu schwächen, vielmehr die Aufmerksamkeit spannt, und dem Rhesus erspart, sich in eigner Person anzukündigen. Der Chor denkt an die Götter zurück, von deren Gunst ihnen dies Unerwartete zu Theil werde; darauf äußert Hektor mit Bezüglichkeit auf den Ausgang, er habe jetzt so sehr die Uebermacht im Streit, daß er der Hülfe nicht bedürfe; Rhesus komme jetzt nur eben die Tafel mit ihm zu theilen, nicht aber die Ge-

fahren des Kriegs. Dagegen macht der Chor schon auf die gegenwärtigen Gefahren aufmerksam, und da jener noch nicht sein Wort zurücknimmt: Schaue den Ausgang; viel wird ein Gott umwenden. Hierin wieder scheint sophokleische Kunstart unverkennbar; noch viel feiner ist, wie der Chor fortfährt, als er merkt, wie wenig Hektor an dem Bundesgenossen gelegen sei: So möge denn der Ankommende, nicht als Bundesgenoß, sondern als Fremder, bloß an dem Tisch der Bundesgenossen bleiben, weil ihm doch einmal die Huld der Priamiden verloren ging. Der Chor meint, wenn Rhesus nicht besser geachtet wird, so ist es auch unbillig, daß er irgend eine Gefahr übernehmen soll; dies ist gesagt mit zarter Hindeutung auf seinen gleichwohl erfolgenden Tod. Hektor dagegen: „Er sei mein Bundesgenoß"; — aber er konnte es nicht werden.

Der nächste Chor wendet sich bewillkommnend an den Rhesus, mit der Hoffnung, daß jetzt die Griechen möchten nach Argos zurückgetrieben werden; er wünscht daß Rhesus den Achill bekämpfe; dann beschreibt er des Näheren die stolze Reitermacht des Rhesus und wenn dabei auf den rauschenden Schellenschmuck ein besonderer Accent gelegt wird, so ist hier sehr kunstvoll schon der Pomp und Uebermuth vorbedeutet und eingeleitet, mit dem Rhesus nun sogleich auftreten wird. Gleich sein erstes Wort ist, er komme zwar spät, wolle nun aber die Mauern der Griechen erstürmen und ihre Schiffe verbrennen. Hektor antwortet: Längst, längst hättest du kommen und mit uns des Krieges Last tragen sollen. Nicht ohne Bedeutung ist dieses längst wiederholt, denn er kommt jetzt leider nur zu frühe um seinen Tod zu finden. Weil nun auf diesem Gedanken das ganze Stück beruht, so spinnt Hektor jenen Vorwurf noch weiter aus und wirft ihm sogar Undankbarkeit vor, da er ihm doch einst in seinem Lande Hülfe geleistet. Rhesus entschuldigt nun sein Ausbleiben durch einen blutigen Krieg, den er seither in Thracien geführt; auch dies, wie freilich erst weiterhin sichtbar werden kann, nicht

ohne Beziehung. Dabei wiederholt er einen Ausdruck, dessen sich schon früher Hektor bedient hatte, und wieder ist unser Dichter darin dem Sophokles nicht unähnlich, daß dergleichen bei ihm jedesmal seine besondere Bedeutung hat. Sie ist nicht schwer zu finden, erschließt uns aber auch noch ein Zartgefühl der Kunst und eine Tiefe psychologischer Zeichnung. Oben nämlich, als Hektor dem Verbündeten Vorwürfe machen will, hebt er damit an, auf seinen offenen Charakter hinzuweisen, der nichts auf dem Herzen behält und gerade heraussagt was er denkt: κοὐ διπλοῦς πέφυκ' ἀνήρ. Dies Wort nun nimmt Rhesus auf und wenn es ihm seine Prahlerei besonders erleichtern hilft, so muß man bewundern, wie psychologisch fein ihm der Dichter dieselbe zu erleichtern sucht. Nur noch Sophokles könnte wohl so zeichnen und empfinden; und in der That findet sich nahe Entsprechendes in der Antigone und in andern Stücken. Rhesus beginnt nun immer mehr sich als einen Krieger herauszustreichen, der mit großen Strapazen hieher gekommen sei: „aber wenn ich auch spät komme, doch komme ich noch gerade zur rechten Zeit." Was der Zuschauer hiebei zu denken hat, ist offenbar, ganz anders aber fährt Rhesus fort: denn du kämpfest hier schon ins zehnte Jahr und vollbringst nichts — mir aber soll Ein Tag hinreichen die Mauern und das Schiffslager zu zerstören und die Achaier zu tödten; am andern Tage aber will ich von Ilion rückkehren in meine Heimath. Zum Schluß wird die epigrammatische Spitze der Rede zusammengefaßt in einen Vers:

πέρσας Ἀχαιούς, καίπερ ὕστερον μολών.

Demgemäß äußert denn auch der Chor:

μόνον
φθόνον ἄμαχον ὕπατος Ζεὺς
ἐθέλοι ἀμφὶ σοῖς λόγοισιν εἴργειν!

Und was folgt hierauf? Gerade muß Rhesus noch weiter gehn in seinem Uebermuth. Er will, nachdem die Griechen von Ilion

vertrieben sind, sie in ihrem eigenen Lande verfolgen und das argivische Land erobern. Wieder hat der Vers (wir sprechen noch an einem andern Ort davon) denselben refrainartigen Charakter:

ξὺν σοὶ στρατεύειν γῆν ἐπ' Ἀργείων θέλω.

Im folgenden ist nun die Führung des Dialogs erst ganz meisterhaft. Hektor antwortet, er wolle froh sein, nur seine Stadt zu retten, Hellas zu erobern sei nicht so leicht. Darauf Rhesus: Sollen denn nicht die Tapfersten der Hellenen hieher gekommen sein? — Vortrefflich, er setzt nämlich schon als gewiß voraus, daß alle, die hier sind, ihm sogleich unterliegen müßten und schon so gut als unterlegen wären. Als schlimme Vorbedeutung klingen aber die Worte Hektors: Siehe nicht auf das Ferne, sondern auf das was nahe ist: sehr poetisch! Noch schöner, noch feiner gewählt die kurze Antwort des Rhesus: genügt dir's zu leiden, und nicht zu thun? Gerade liegt mitten inne zwischen diesen Begriffen das nahe bevorstehende Schicksal des Rhesus. Hektor will handeln, ohne weitern Umschweif fragt er den Thrazier, auf welchem Flügel er mit den Seinen kämpfen wolle. Der aber fordert, so weit geht sein Selbstvertraun, den Zweikampf mit dem ersten aller Griechen, mit Achill; ja noch pomphafter gestellt sind darauf die Worte:

τάξον μ' Ἀχιλλέως καὶ στρατοῦ κατὰ στόμα.

Hektor. Mit ihm ist nicht zu kämpfen. Rhes. Man sagt doch, er sei hier. Hekt. Ja, aber er zürnt den Heerführern. Rhes. Wer ist denn sonst noch von nahmhaften Helden? Hekt. Ajas, und Diomedes, und der schändliche Odysseus, verschlagen genug und kühn gegen unser Land, der bei Nacht neulich das Bild der Pallas stahl und zu den Schiffen der Griechen führte: hier wieder der Refrain: ναῦς ἐπ' Ἀργείων φέρει. Ja noch mit nähern Bezug: der, als Späher nach Ilion geschickt, unsere Wächter tödtete, der immer auf Neues sinnt, der böse Schlaukopf, dem wir unterliegen. Bewundernswürdig sind diese Worte

gestellt und noch bewunderswürdiger ist diese Rede auf den Odysseus ganz gelegentlich hingelenkt worden. Und man höre erst, was Rhesus erwidert: Kein wackerer Mann tödtet mit Hinterlist, sondern gerade aus ins Gesicht: diesen Schleicher nun will ich lebendig herführen und den Geiern zum Fraß geben. Schärfer kann die Bedeutsamkeit sich nicht steigern und wir sind hier auch am Ende; denn Hektor ermahnt nunmehr in kurzen Worten den Rhesus zur Nachtruhe und weist ihm selbst in der Nähe sein Lager an. Noch sagt er ihm die Parole, sie ist Phöbus, im Einklange mit obigem Chorgesang, welcher von diesem Gott Hülfe und Rettung erflehte. Endlich mit der allerpikantesten Anspielung sagt er dem Rhesus, er müsse den ausgesendeten Späher Dolon aufnehmen, der, wenn er durchgekommen, jetzt schon dem Lager der Troer sich wieder nähern müsse.

Das Auftreten des Chors versetzt uns mitten in das nächtliche Soldatenleben; die Wachen lösen sich ab und rufen sich zu, wach zu bleiben, dazwischen als Angabe der Zeit die Erwähnung der Gestirne, des scheinenden Mondes, endlich der Morgendämmerung; man muß dies mit den Worten des Dichters lesen, um sich an der Lebendigkeit seiner Darstellung zu ergötzen. Nicht minder schön ist die Antistrophe, welche in kurzen Meisterzügen den anbrechenden stillen Morgen schildert, in Bildern von solcher Sanftheit und Süßigkeit, daß sie recht wirksam gegen das Soldateske des Uebrigen und namentlich gegen die schleichende List und den nahen blutigen Mord contrastiren: und auch in diese sanften Bilder hinein flicht sich schon ein Wort von Blut: „Ich höre den Simois fließen und sitzend auf blutigem Lager um den Verlust ihrer Kinder ergießt die vieltönende liederreiche Nachtigall ihr Leid, und schon weiden die Heerden am Ida, ich höre die Syrinx tönend durch die Nacht; aber der Schlaf schmeichelt meinem Auge, denn am süßesten ist er bei der Morgenröthe.“ O wie meisterlich diese kurzen, einfachen Worte; der Chor schließt mit der Sorge um Dolon, welcher schon zu lange ausbleibe.

Jetzt erscheinen Odysseus und Diomedes im Lager: wie prägnant ist hier ihr Erscheinen, wie beziehungsreich grift dieser Ton hier ein, und wie kunstvoll ist er vorbereitet. Mit der natürlichsten und kürzesten Wendung werden wir gleich auf das geführt, warum es sich handelt. Odyss. „Diomedes, hörst du nicht — oder ist es leerer Schall — das Waffengeklirr? Diomed. Es ist das Geräusch der Rosse, auch ich fürchtete, bevor ich es inne ward. Od. Wenn wir jemanden erweckten, weißt du die Parole? Diom. Phöbus, so sagte uns Dolon.“ — Wie schön; also trafen sie mit Dolon zusammen; dies erfahren wir hier schon gelegentlich und so gespannt wir auf den Ausgang sein müssen, so wird dieser doch erst etwas später bekannt aus ihren Reden, denn des Zuschauers wegen wird er keineswegs erzählt, wie es doch gewiß ein geringerer Dichter gemacht hätte. — Odyss. Ich sehe dies Zelt leer. Diom. Nach Dolons Aussage müßte es Hektors sein — vielleicht stellt er eben den Griechen mit einer List nach. Od. Kühn ist Hektor, jetzt, da er die Oberhand hat. Der Dichter bedient sich hier nicht unabsichtlich im Munde des Odysseus von Hektor desselben Worts, θράσος, das oben Hektor von Odysseus gesagt hatte. Diom. Was thun wir also, unsere Hoffnung ist getäuscht. Od. Lieber fliehn, als vom Mißgeschick etwas erzwingen. Diom. Etwa den Aeneas oder den Paris? Od. Unmöglich. Diom. Sollen wir leer heimkehren? Hier wieder der Refrain mit ausgesuchtem Effekt. Od. Hast du denn nicht schon etwas gethan? tödteten wir nicht den Dolon und hoben uns seine Rüstung auf? Laß uns also umkehren. — Wieder höchst meisterhaft, namentlich auch in der Führung des Dialogs; man wird übrigens wieder ganz an jene Figur des Sophokles erinnert, wie das dichterisch Absichtliche sich hinter den Zufall versteckt, was keine schönere Anwendung haben kann, als daß Diomedes gerade da sich in seiner Hoffnung getäuscht glaubt, und Odysseus schon fliehen will, wo doch eben die Erfüllung schon ganz nahe ist.

Athene tritt nunmehr auf und weist jene an, den Rhesus zu tödten; dies will Diomedes vollbringen, während Odysseus die Rosse entführen wird; schon sehn sie letztere, schwanenweiß glänzend in der Nacht. Paris erscheint; ihn sollen sie nicht tödten, weil ihm ein anderes Loos bestimmt ist: hiemit weist Athene sie fort zu ihrem Werk; sie selbst zeigt sich dem Paris als Kypris, um ihn irre zu leiten. Und wahrlich thut es Noth, denn schon ist die Gefahr für die Kühnen groß; schon ist ihre List im Lager kund geworden, Paris kommt eben, um den Hektor hier in seinem Zelt aufzusuchen und ihm alles anzusagen. Dies erfahren wir zugleich aus der höchst geschickten Rede zwischen Athene und Paris, aber noch wirksamer ist zugleich die Täuschung, in welche jene ihn versetzt, indem sie ihn gerade mit der Ankunft des Bundesgenossen Rhesus tröstet; alles stehe gut und sie, Kypris, wolle ihm und den Troern wohl. Hiemit schickt sie den Paris beruhigt fort:

> *χώρει· μέλειν γὰρ πάντ᾽ ἐμοὶ δόκει τὰ σά,*
> *ὡς εὐτυχοῦντας συμμάχους ἐμοὺς ὁρᾶν.*

Eine sehr bedeutungsvolle Zweideutigkeit: man soll die Worte „meine Bundesgenossen" zugleich auf Diomedes und Odysseus beziehn, wie der nicht umhin kann, der weiß, daß Athene und nicht Kypris spricht. Paris entfernt sich, und jene wendet sich sogleich an ihre begünstigten Helden, welche sie ermahnt, da ihr Werk schon vollbracht sei, zu eilen und ihr Leben zu retten, denn schon sei ihr Unternehmen im Lager kund. Odysseus und Diomedes sind unterdessen aufgetreten, allein der Dichter kann hiebei nicht stehen bleiben, er darf sie nicht, wie es im Homer geschieht, nunmehr ruhig ins Lager der Griechen abziehen lassen, er muß die Sache noch höher ausbringen. Dazu sind denn auch schon im Vorigen die nöthigen Schritte geschehen. Die Wachen erscheinen, sie dringen heftig auf die beiden ein, diese sind verrathen, verloren — allein sie wissen ja die Parole.

Odysseus, der Schlaue, benimmt sich gemessen und sogar erzürnt, so daß jene sich ermahnen, einen Gutfreund nicht zu erschrecken und zu belästigen, als ob sie vielmehr ein Versehn gemacht hätten. Das heißt die Darstellung auf ihren Gipfel treiben. Und was geschieht weiter? Kaum hat der Chor der trojanischen Krieger die Helden mit ihrer Beute abziehn lassen, als sie unter einander nachfragen, wer denn wohl die Fremden gewesen seien. Sie scheinen den Odysseus anfangs für einen derer, die mit Rhesus kamen, zu halten, endlich steigt ihnen der Verdacht auf, ob es auch vielleicht Odysseus gewesen, welcher sich in vortrefflichem Dialog dadurch noch mehr und mehr erhöht, daß sie sich seiner Kühnheit (hier wieder θράσος gebraucht) und ganz besonders auch seiner neulichen ganz ähnlichen That erinnern. Noch bleiben sie ungewiß; sei es nun Odysseus oder nicht, immer wird Hektor sie tadeln wegen ihrer Unachtsamkeit. Diese Darstellung des Volks, welche fast schon an das Launige grenzt und in sofern den Shakespear berührt, ist vollkommen im Sinn des sophokleischen Chors und was hier die Farbigkeit der Darstellung betrifft, so wird die schwankende Besorgniß ganz besonders auch schon durch den Vers charakterisirt: es sind nämlich viele Bacchien eingestreut.

Es tritt nun der Wagenlenker des Rhesus auf, selbst tödtlich verwundet, seinen Herrn beklagend. Der Chor, der noch nicht alles weiß, fragt, wer er sei; jener aber ohne darauf zu antworten, forscht nur nach Hektor, diesen nämlich klagt er an, diesen hält er für den Thäter und Verräther. Vortrefflich und durchaus sophokleisch. Er erzählt jetzt den ganzen Hergang des Mordes, schon übermannt ihn der Schmerz seiner Wunde, er sinkt zusammen. Der Chor sucht ihm seinen Verdacht gegen Hektor auszureden, da kommt Hektor selbst. Dieser klagt nun den Chor der Lässigkeit an, welche an allem Schuld sei, er schwört ihm bei Zeus die Todesstrafe zu. Aber der Wagenlenker wen-

det die Sache um: „Was zürnst du ihnen, du selbst, Hektor, hast es gethan, dich verleitete Gelüst nach unsern Rossen dazu." Jetzt ist es sehr natürlich, wenn Hektor sagt: Niemand anders that es, als Odysseus, und ich fürchte, daß auch er unserm Späher Dolon begegnet ist und ihn tödtete. Darauf der Wagenlenker. Ich kenne deinen Odysseus nicht, aber wir fallen nicht durch Feinde. Hekt. Glaube du's, wenn du willst. Wagenl. O Vaterland, ich sterbe fern von dir. Hekt. Stirb nicht, es ist genug der Todten. Wagenl. Wer wird sich meiner annehmen, ich habe keinen Herrn mehr. Hekt. Mein Haus wird dich bergen. Wagenl. Wird sich um mich kümmern, wer mich mordete! Hekt. Er hört nicht auf in solcher Rede. Wagenl. Verderben dem Thäter! denn nicht dir gilt die Rede; aber Dike steht bevor. — Mit diesen Worten stirbt er, und wenn auch nicht gerade mehr des Glaubens, daß Hektor diese That verübt, so doch auch nicht mit der Ueberzeugung vom Gegentheil. Das Poetische dessen wird nun hoffentlich gefühlt werden, aber dies Sterben mit einer falschen Ansicht, mit einer Verkennung, mit einer Anschuldigung Unschuldiger kann nur aus einer Kunstart und einem Gemüth kommen, das dem sophokleischen nahe verwandt ist. Um noch mehr die Falschheit jenes Verdachts ins Licht zu stellen, läßt Hektor nun sogleich Anstalten zur Beerdigung treffen. Noch muß erst der Chor eine kurze Betrachtung über das schnelle Umschlagen des stolzen Glücks in Unglück anstellen, sodann tritt die Muse, des Rhesus Mutter, auf, um ihren Sohn zu beweinen: Odysseus soll es büßen, aber hätte ich nie geboren! Sie klagt die Helena an und erzählt, dies hat eine rührende psychologische Wahrheit, das was ihr immer die Scham zu sagen verbot, wie sie heimlich mit dem Strymon diesen Sohn erzeugt und ihn Jungfrauen übergeben habe, welche ihn zum ersten Manne Thraciens erzogen. — Hier übergehe ich bewußt einige Worte, welche erst später sollen verstanden werden. Dann: Deine Stärke im Kampf für das Vaterland war

groß und ich fürchtete deinen Tod nicht, doch rieth ich dir nicht nach Troja zu gehn, denn ich wußte dein Schicksal; aber Hektor überredete dich. Und an alledem bist du, Athene, Schuld, denn nicht Odysseus und Diomedes vollbrachten diese That; glaube nicht, daß du mir verborgen bist. Und doch wallfahrten wir Musen am liebsten zu deiner Stadt, und siedeln uns in deinem Lande an, und die Weihen heiliger Geheimnisse lehrte dich Orpheus, der Oheim dieses Todten, den du tödtetest. Wir Musen und Phöbus, dem wir verwandt sind, wir sendeten dir den Musäus, deinen hehren Mitbürger und vorzüglich einen Mann, der jetzt gekommen ist: dafür zum Lohn halte ich jetzt meinen Sohn mit Thränen todt in meinen Armen; ich werde dir keinen andern Weisen mehr senden. — In diesen Worten sind Beziehungen und speciellere Hindeutungen, die sich erst späterhin erklären können, zu nicht geringer Verschönerung des Ganzen; aber selbst wenn wir auch nicht wissen, wer der Ankommende ist, den Phöbus gesendet, so muß man die Fassung dieser ganzen Stelle herrlich finden. Nicht schöner kann der Schmerz gemalt werden; wahr und rührend ist es, wenn die Muse für alle Wohlthaten, die sie der Stadt der Athene erwiesen, sich so gelohnt sieht, und wiederum kann das Lob Athens nicht feiner und vielsagender vorgebracht werden, als wenn hier die Muse in ihrem Schmerz, selbst von der Athene das Bitterste erleidend, es aussagt. „Also, äußert sich der Chor, hat jener thracische Krieger den Hektor ganz fälschlich angeklagt." Diese Worte verbürgen zugleich, daß der Krieger nicht mit der Ueberzeugung von Hektors Unschuld starb und daß dem Dichter sehr bestimmt jene poetische Intention gehört, welche wir angaben.

Hektor betrauert darauf seinen Bundesgenossen und will ihm eine glänzende Bestattung bereiten. Aber Rhesus ist nicht bestimmt in die Unterwelt zu gehn; die Muse will der Königin der Unterwelt anliegen, daß sie ihr den Sohn als Dämon erhalte; so soll er feuerblickend in den Grotten wandeln als Pro-

phet des Dionysos. Hiemit kommt die Tragödie auf den Gott, dem alle tragischen Spiele geheiligt waren, schließlich zurück; daß aber hier auf irgend eine Volkssage angespielt wird und auf irgend einen Zusammenhang, welchen der Rhesus mit dem mysteriösen Bacchusdienst haben mußte, dies ist aus den Worten der Muse ganz augenscheinlich, so wenig wir auch sonst davon wissen mögen. Zuletzt prophezeit die Muse noch den Tod Achills und klagt das elterliche Loos an, Kinder zu begraben. Der Chor dagegen fordert Hektor auf etwas Kriegerisches zu thun, und er, der auf eigene Kraft vertrauend, gleich anfangs keines Bundesgenossen bedürfen wollte, zieht mit seinen Schaaren unter Trompetenschall mit Fackeln aus, um, bevor noch der Morgen ganz anbricht, Feuer in die Schiffe der Griechen zu werfen. Mit dem kriegerischen Fackelzuge schließt das Stück.

Wir haben hier eine Tragödie, die eben so sehr an Charakter als an Werth sich ganz den sophokleischen anreiht; es ist dieselbe Kunst der Darstellung, wonach immer der Zuschauer mehr überschaut und kommen sieht, als die Handelnden selbst, und wo ihm sonach das Bedeutsame in den Reden derer entgegen gebracht wird, welche nicht kennen, was ihnen nahe droht, ferner die hieraus entspringende Rührung, mit Einem Wort es ist ganz die sophokleische Art, die sophokleische Feinheit und Sorgfalt, das sophokleische Gemüth. Wer mag nun wohl dieser Dichter von so nahe verwandtem Geist sein?

Nach der andern Seite hin ist nun aber auch zugleich schon in dieser Hauptauffassung etwas Aeschyleisches: wie nämlich Aeschylus Tapferkeit und Heroismus zu zeichnen weiß, so liebt er, wie wir z. B. schon an den Sieben gegen Theben sehen, kriegerische Prahlerei zu schildern, er verstand es überdies in mehreren Stücken, z. B. im Lykurg und Pentheus, mit der kräftigsten Ironie jenes sichere, plumpe Selbstvertrauen der Dummheit und Untüchtigkeit darzustellen. Wem nun diese Seite des Aeschylus nicht unbekannt ist, dem kann auch schwerlich entgehen,

daß hier nicht bloß Anklang und Nachbildung, sondern glücklichste Fortbildung davon ist.

Aber wieviel anders urtheilten nun alle soviel, ihrer am Rhesus Kritiker werden wollten. Weit entfernt, daß man dies Aeschyleische und dann ferner das Sophokleische des Stücks anerkannt hätte, so hat man auch überhaupt gar nichts von der Kunst unseres Stückes wahrgenommen, sondern von der falsch verstandenen Angabe des Arguments verleitet, unsere Tragödie immer für durchaus grundschlecht gehalten. Und dies ist in der That um die Wette geschehen; statt mit Kritik die Urtheile der Vorgänger zu prüfen, hat man sie bei der Wiederholung nur immer übertrieben und sich, je mehr solcher Vorgänger waren, natürlich in den absprechendsten Urtheilen voll hochtrabender Worte immer sicherer gefühlt. Wer aber eigentlich den langen Reigen führt, ist Hardion und Valkenaer. Besonders der batavische Gelehrte hat sich in seiner berühmten Diatribe (p. 88 bis 119) auch auf eine weitläuftige ästhetische Kritik unseres Rhesus eingelassen; aber unbeschadet aller Verdienste des Philologen dürfte man vielleicht auf diesem Gebiet gleich von vorn herein seine kritische Autorität in Zweifel ziehn. Und in der That ist seine Beurtheilung gar nichts anderes als nur ein durchgängiges grobes Mißverständniß, voll von zum übelsten angebrachter Gelehrsamkeit; um jeden Preis hätte der Mann dieses ästhetische Capitel sollen ungeschrieben lassen, dann wäre vielleicht die Grenze weniger kenntlich geblieben, bis zu welcher seine Kritik reicht. Wenn der treffliche Scaliger nach dem Geschmack seiner Zeit und seines Volks noch den Virgil hoch über Homer stellte, der sich zu jenem nicht anders verhalte, als eine feile Metze zu einer gebildeten Dame, so dürfte seine Autorität heutzutage nicht mehr gefährlich sein; wenn dagegen Valkenaer auch nur besonders im Vergleich mit Virgil unser Stück so höchst mangelhaft und abgeschmackt gefunden, so hat dennoch niemand angestanden, selbst Schlegel und Hermann nicht, seinem Urtheil gehorsame Folge

zu leisten, so daß, schon abgesehen von allem sonstigen Interesse, dieser Fall nicht übergangen werden darf, als ein sprechendes Beispiel von der Seltenheit wirklich eignen und unbefangenen Urtheils.

Schwerlich kann nach unserer Darstellung noch daran gezweifelt werden, der Dichter der Tragödie habe recht eigentlich jenen thörichten Uebermuth schildern wollen, der in sein Verderben rennt und der zum Verderben reif ist, ja überhaupt lag ihm daran, die Troer zwar als solche zu schildern, welche sich selbst klug und tapfer vorkommen, aber doch zugleich dem Zuschauer nicht immer ebenso erscheinen. Gerade hierin liegt Absicht, Kunst und Gelingen, und Valkenaer, der keine Ahnung davon hat, zählt nun weitläuftig Stück für Stück auf, wie unpassend solche Aeußerungen im Munde von Helden wären und voraussetzend, dem Dichter wäre es selbst darauf angekommen, hier Helden im allergewöhnlichsten Sinne des Worts vorzustellen, findet er alles sehr ungehörig und abgeschmackt, was doch nur Ungehörigkeit der Kritik ist. Und was beweist Valkenaer am Ende mit allem? Nichts anderes, als daß der Dichter seine Farben so sicher wählte und so markig auftrug, daß auch selbst holländische Aesthetik, welche die Ironie und künstlerische Absicht davon nicht verstehen konnte, dennoch überhaupt etwas davon merken mußte.

Auch kann wohl nicht ein Flecken des Stücks sein, was schon Petit vor Valkenaer hervorhob, daß nämlich Athene den Paris täusche. Die Göttin, welche heimlichen Ueberfall begünstigt, kann man doch wohl nicht wegen ihrer eignen täuschenden Rede nach trivialer Moral turpiter mendacem nennen; endlich hat Valkenaer, wie sich leicht voraussehen ließ, jene schöne Wendung des sterbenden Wagenlenkers nicht begreifen können, welcher mit der Ueberzeugung stirbt, Hektor selbst habe die That verrätherisch gethan. Dies, was eben so darstellend und illusorisch als tief und poetisch ist, wollte Valkenaer ganz anders haben, und mindestens sollte Hektor ihm dem sterbenden mit tüch-

tigen Schimpfreden antworten. Dagegen schon eher verzeihe ich es, wenn er das wundervolle Erscheinen der Muse zum Schluß nicht recht fassen kann, denn hiemit hat es allerdings noch eine ganz besondere Bewandtniß, erst weiterhin werden wir das Passende und Treffliche dieser Composition nachweisen können.

Alle diese Mißverständnisse hat nun Beck nicht versäumt noch mehr in die Breite zu ziehen; dagegen wird Schlegel solche Vorurtheile beseitigt haben, denn er spricht von diesem Stück und von ihm ist ästhetisches Urtheil zu fordern. Allein er giebt vielmehr alles zu und sagt nur: „wie, wenn sich die gerügten Mängel aus dem einmal gewählten unbequemen Gegenstande einer nächtlichen Waffenthat als beinah unvermeidlich ableiten ließen." Nur sind noch Valkenaers Rügen von ganz anderer Art, und in der That läßt sich keine derselben hiemit in Verbindung bringen. Kein Wunder denn, daß Bothe, der das Stück dem Euripides nicht nehmen lassen will, dennoch zugiebt, es trage allerdings keinen von den Vorzügen des Euripides an sich. Von ganz anderer Meinung ist Hermann über den Verfasser des Stücks, über dessen Werth aber mindestens von derselben. Mit Ansprüchen auf ästhetisches Urtheil hat er sehr weitläuftig über unsern Rhesus gehandelt, und wenn schon Valkenaer das Stück nicht bloß des Sophokles, sondern auch des Euripides für unwürdig hielt, so macht er nun vollends daraus folgende Phrase (Opusc. II. p. 266): — unum, quod Euripides pessime consuluisset famae suae, si hujusmodi tragoediam sui honoris nomine esset tutatus. Mit großem Pomp, man glaubt jene Großsprecherei des Rhesus selbst auf ihn übergegangen, stimmt er seinen kritischen Vorgängern bei: Atque inventionem fabulae ineptissimam esse, nec latere quemquam potest, et demonstratum est a viris doctissimis evidentissime: in der That Superlativen genug; aber noch nicht genug um Hermanns polternden Zorn auszudrücken, denn gleich fährt er fort: Illa tantum jure afferri possunt, quae ab Attico poeta admissa esse non sit credibile, und bald

darauf: Ac profecto quo quis attentius hanc fabulam consideret, eo magis intelligat necesse est, nihil quod placere possit reliqui cet. darauf fügt er neue Gründe hinzu. Valkenaer sagt: Nihil est in hoc dramate, quod spectatoribus Atticis videri potuerit miserabile atque adeo dignum tragica majestate; dies spinnt Hermann zu folgender Declamation aus: Ac primum illud nimis profecto miserabile foret, hominem, qui summorum poetarum tragoedias suis ipse oculis spectaret; qui, quid magis minusve placeret, multis cognosse exemplis deberet; qui quum probatissimis laudatissimisque poetis de victoria contenderet, non animadvertisse, deesse suae tragoediae id, quod principale est in hoc genere, ut metu, ut miseratione, postremo ut aliquo saltem motu animos spectatorum corripiat. Hier breche ich ab, weil ich nicht hohle Phrasen abschreiben werde, was ich doch im Folgenden thun müßte. Aber auch was das Angeführte betrifft, so würde theils jenes Geforderte nur auf eine besondere Art von Tragödie passen, dann ist es aber gar nicht wahr, daß die unsere so durchaus ohne Furcht und Bewegung läßt, im Gegentheil erregt sie dieselbe in hohem Grade und hält sogar das Gemüth zugleich mit jener Furcht zwischen Mitleid und einer gewissen Schadenfreude gespannt. Und müßte sonst nicht auch die homerische Erzählung ebenso ohne Interesse sein? Statt dies zu bedenken und sich selbst so zu widerlegen, macht Hermann daraus vielmehr sehr pathetisch einen zweiten Punkt des Tadels: Gravius est, secundum quod posui, imitatio inepta Homeri — — Ex eo hi (Soph. et Aesch.) et alii multi fabularum suarum argumenta petierunt, sed ita ut summam rei ex Homero depromerent, caetera fingerent ipsi, ex scintilla flammam excitantes. Ich antworte: Verlangt man nicht Unmögliches z. B. daß der Dichter aus jener Fabel einen Agamemnon oder Oedipus gemacht habe, so trifft wieder Hermanns Tadel nicht im mindesten, und gerade, was er vermißt, ist sehr wohl vorhanden. Denn wenn Homer jenen doppelten Anschlag giebt, bei dem die

Troer um so viel zu kurz kommen und Rhesus das Opfer wird, so hat unser Dichter dies allerdings fortgebildet und zwar ganz in der Art wie allein eine Fortbildung möglich war. Die Hauptsteigerung, wie schon angegeben, besteht in der Großsprecherei, mit der er den Rhesus einführt, ihn so zum Tode reif macht und vor den Augen des Zuschauers das Schicksal gegen ihn herausfordert; sodann hat er auch wirklich eine Fülle sehr bedeutsamer Züge hinzugebracht, womit er wirklich den poetischen Grundgedanken nicht bloß noch mannigfaltiger und reicher ausstattete, sondern auch noch runder abschloß; es wäre überflüssig diese Züge hier nochmals aufzuzählen. Aber vielleicht meint Hermann, der Dichter habe mit Ungeschick und falschverstandener Treue das Epische ins Dramatische übertragen. Zufällig macht er diesen Vorwurf nicht, und daran thut er gut, denn sonst müßten wir im Gegentheil gerade auf das große Geschick des Dichters aufmerksam machen. Da die Hauptkatastrophe im Lager der Troer, in der Nähe von Rhesus Zelt vorgeht, so mußte dieser Schauplatz festgehalten werden, falls man nämlich keinen doppelten annehmen wollte. Im letztern Fall, wovon noch weiter unten, wäre die Darstellung sehr leicht gewesen und hätte der homerischen Erzählung sehr nahe bleiben können, dagegen war sehr schwer den ganzen doppelten, reichen Vorgang mit Interesse und Anschaulichkeit an einem und demselben Ort vorgehen zu lassen. Wenn Homer die Trojaner auf dem Felde Feuer brennen und die Griechen daraus auf einen Angriff schließen ließ, so kehrte unser Tragiker nun die Sache sehr kunstreich um: er ließ die Trojaner wie gewöhnlich in ihren Zelten schlummern; hingegen versetzte er jene Feuer ins griechische Lager hinüber, er ließ nicht die Griechen den ersten Schritt thun, sondern die Trojaner. Dies ist die Hauptänderung und es fragt sich, ob sie Verschlechterung, wenn auch immer durch die Bedingungen des Drama's gebotene Verschlechterung ist. Allein eher das Gegentheil. Nämlich die Trojaner

ziehen diesmal den Kürzern, sie sind nicht die Ueberlistenden, sondern die Ueberlisteten, also müssen sie sich klug und etwas recht besonderes zu thun dünken, während sich doch nachher ausweist, daß jene bereits dasselbe gethan und ihnen zuvorgekommen sind. Dies wird sogleich verstanden, wo Odysseus und Diomedes nur auftreten, ihr Auftreten muß hier von imposanter Wirkung sein, eine Wirkung die bei Homer wegfällt, wo wir zuerst von dem Anschlage der Griechen erfahren. Natürlicher und epischer war es allerdings zu erzählen, wie Homer thut, aber dies ist ein echt dramatischer Effekt, deren überhaupt das Stück viele hat. Und doch verlor der Tragiker auch das nicht, was die homerische Darstellung von selbst mit sich brachte; nämlich wenn dadurch, daß dort erst nach dem Anschlage der Griechen des entsprechenden von Seiten der Troer gedacht wird, von vorn herein der Gedanke des Vergeblichen und Drohenden auf Dolon und den Troern ruht, so hat der tragische Dichter dies vollkommen durch das Benehmen Dolons und des Rhesus ersetzt, welche sogar, als treffliche Steigerung, das Schicksal auf das bestimmteste herausfordern.

Und doch läßt Hermann einen solchen Punkt nicht ganz unberührt. In Rheso Hectorem excitant vigiles, nunciantes frequentissimam congressionem ducum ad tentorium Agamemnonis, quod inventum est ineptissime, nam si tanta sunt acie oculorum, vel tam prope a Graecorum castris stationem habent, ut ista tam distincte cernant, vix opus est exploratorem mitti. Hienach sollte man denken, es stände im Text, daß man in der Ferne die einzelnen griechischen Feldherrn erkenne, oder allermindestens doch, daß dort ausdrücklich von Feldherrn und Führern die Rede wäre; allein nichts davon, sondern:

πυραίθει στρατὸς Ἀργόλας —
πᾶσ Ἀγαμεμνονίαν προςέβα στρατός
ἐννύχιος-θορύβῳ σκηνὰν cet.

Feuer sehen und Geschrei hören, war doch nichts auffallendes, dies machte doch den Späher nicht überflüssig, und ganz ebenso ist es ja auch bei Homer. Aber so falsch es ist, so hat Hermann es dennoch gar nicht einmal ganz aus sich selbst, sondern von Valkenaer, der sich wieder sehr darüber wundert, wie Odysseus und Diomedes auch bei Nacht die leuchtend weißen Rosse des Rhesus hätten entführen können ohne gesehen zu werden. Dies und vieles andere sind Dinge worauf zu antworten man sich selbst schämen müßte. So grobe Fehlgriffe ästhetischer Kritik verleiden in der That eine Bemerkung feinerer Art beizubringen, die hier stehen müßte — vielleicht davon später.

Aber auch hier sind wir mit den Rhesuskritikern noch nicht zu Ende. Morstadt hat 1827, also vor Hermanns ausführlichen Abhandlung in den Opusculis von 1828, aber doch nachdem er sich schon anderswo allgemeiner ausgesprochen, in ganz ähnlichem Sinn ein eigenes Büchlein von 78 Seiten geschrieben. Die ästhetische Kritik ist darin wohl das unbedeutendste und am wenigsten eigene.

VIII.

Hermanns Kritik.

δς ἡμῖν πόλλ' ἐδέννασεν τέχνην.
Musa in Rheso.

Daß der Rhesus, der uns unter den Stücken des Euripides aufbehalten ist, diesem Dichter nicht gehört, ist schon im Alterthum gemeint worden. Wem gehört er denn? Dies war eine willkommene Aufgabe für die neuern Philologen, um daran ihren Scharfsinn zu erproben.

Wir haben uns bisher nur auf den innern poetischen Bau eingelassen und konnten darin das Verfahren unserer verehrlichen Vorgänger nicht überall loben; allein sie haben sich wohl mehr auf äußere sprachliche und historische Gründe gestützt; als Philologen wird hier ihre Stärke sein, und wenn auf dieser Seite ihre Argumente sattelfest sind, so wird uns am Ende alle ästhetische Erörterung nichts helfen, die ja überdies, mag man sagen, im Vergleich mit grammatischen und chronologischen Gründen, immer höchst schwankend und vieldeutig bleibt.

Das alexandrinische Argument sagt: *Τὸ δὲ δρᾶμα ἔνιοι νόθον ὑπενόησαν, ὡς οὐκ ὂν Εὐριπίδου· τὸν γὰρ Σοφόκλειον μᾶλλον ὑποφαίνειν χαρακτῆρα. Ἐν μέντοι ταῖς διδασκαλίαις ὡς γνήσιον ἐπιγέγραπται.*

Bothe ist nun fast der einzige, welcher sich bei diesem Zeugniß der Didaskalieen beruhigt hat, das Stück für ein echtes Werk des Euripides zu halten; alle Andern haben, nach Maßgabe jenes Zweifels, umhergesucht nach einem andern Verfasser. Da es einmal Rathen galt, so war das leichteste auf den jüngern Euripides zu fallen, der gleichfalls Tragiker und nach einigen der Neffe des ältern Euripides ist, nach der Biographie aber bestimmt für seinen Enkel angegeben wird. Delrio, Valkenaer und Beck thaten so, und neuerdings wurde ihre Muthmaßung wenigstens noch durch einen Namen unterstützt. Boeckh, der zwar eingesteht, etwas besseres zu vermissen, pflichtet ihnen dennoch bei. Der Hauptgrund ist immer der, wenn einmal eine Verwechselung in den Didaskalieen vorgegangen, so werde sich diese unter Annahme des gleichnamigen jüngeren Verfassers und wenn das Stück noch bei Lebzeiten des alten Euripides gespielt worden, am leichtesten erklären lassen; aber sehr gewichtig ist dieser Grund wohl nicht. Wie nun diese Gelehrten darauf ausgingen, sprachliche Spuren zu finden, welche auf eine spätere Zeit, als die des Euripides hinwiesen, so machte umgekehrt ein besonnener Kritiker, Matthiä, die Bemerkung, Sprache und Metrum, namentlich der Chöre, verrathe eine Sorgfalt und Eigenthümlichkeit, welche sich eher dem Charakter des Aeschylus und Sophokles annähere, so wie die letztern sich des Stücks überhaupt nicht würden zu schämen haben: eine Annahme, die denn auch am besten im Einklange mit jenem Fingerzeig des Arguments steht, wenn sie nicht eben davon sollte ausgegangen sein. Solcher Ansicht folgend, so scheint es, suchte Schöll (s. Gr. Litt. Gesch. I. S. 264) den Verfasser unter den Tragikern jener frühern Zeit, und entschied, doch auch nur rathend, für Aristarch aus Tegea.

In kühnem Gegensatz gegen alles dies behauptet nun Hermann auf einmal, das Stück gehöre überhaupt gar nicht der klassischen Zeit an, weder einem so nahen Vorgänger noch Nach-

folger des Euripides, ja überhaupt keinem Athener, sondern es sei — man denke! — das Werk eines spätern Alexandriners, eines Versmachers, der keine Ahnung mehr von Kunst und Drama gehabt und nur seltene Redensarten zusammengewürfelt. Was läßt sich dagegen einwenden, denn Hermann hat es ja auf vielen Seiten und mit vielen Citaten bewiesen. Soweit hiebei ästhetisches Urtheil im Spiel ist, so konnte ich dem Leipziger Kritiker keine große Gründlichkeit einräumen, allein um hier gleich meine Meinung ganz offen zu bekennen, so ist die Gründlichkeit diesmal in seiner Behandlung der Zeugnisse nicht größer. Daß im Argument jenes *νόθος*, vom Rhesus gesagt, nicht überhaupt unecht, untergeschoben, in späterer Zeit verfertigt, heißen könne, lehrt der ausdrückliche Gegensatz; *ὡς οὐκ ὂν Εὐριπίδου* (ganz ähnlich auch das Scholion zu V. 10) und sicherlich weist der Grund *τὸν γὰρ Σοφόκλειον μᾶλλον ὑποφαίνειν χαρακτῆρα* auf etwas ganz anderes hin, als auf den Betrug eines Alexandriners. Vollends nun wird dies unmöglich, da ja doch das Argument selbst von alexandrinischen Kritikern geschrieben ist, sei es, wie Boeckh meint, von Aristophanes von Byzanz, oder von Aristarch oder von seinem Gegner Krates, oder von einem andern. Es ist ganz unmöglich, daß diesen Kritikern ein spätes Werk statt eines alten sollte untergeschoben worden sein; Clemens von Alexandrien ließ sich wohl so täuschen, aber keine Aristarche, welche die Kennzeichen der Classicität besser inne hatten und überdies auf Nachrichten fußten. Sie waren diesmal uneins unter einander, aber ihre Uneinigkeit bezieht sich bloß darauf, ob das Stück wirklich, mit den Didaskalieen, dem Euripides gehöre, oder ob es, wie die innere Natur an die Hand gebe, vielleicht eine nähere Verwandtschaft mit Sophokles habe. Wie ganz anders müßten sie sich ausgedrückt haben, wenn sie das Stück in Hermanns Sinne für unecht und untergeschoben gehalten hätten; ruhte aber ein solcher Verdacht auf dem Stück, so konnten sie ihn nicht verschweigen. Zugleich er-

giebt der Streit der Kritiker, daß das Zeugniß der Didaskalieen für sie nicht in jedem Fall bindend war, wie denn namentlich Aristarch auch bei anderer Gelegenheit z. B. nur bei der Orestie von diesen Didaskalieen abwich. Was hat es überhaupt mit ihnen für eine Bewandniß? Es giebt Didaskalieen von Aristoteles, von Kallimachos, von Eratosthenes, von Aristophanes von Byzanz, von Krates, von Karystius aus Pergamus u. a.; man sieht aber sogleich, daß sie unter einander wesentlich verschieden sind, denn während alle übrigen den Alexandrinern und spätern Kritikern angehören, erstrecken sich nur die des Aristoteles bis in die Zeiten der blühenden Tragödie hinauf; aber aus dem Umstande, daß es außer diesen, die doch zunächst die Ueberlieferung haben, noch andere, und in späterer Zeit bei jedem der streitenden Kritiker andere geben konnte, geht wohl nur eben hervor, daß jene ältesten Ueberlieferungen aus innern Gründen oder anderweiten historischen Nachrichten nicht immer glaubwürdig und kritisch schienen. Und welche Didaskalieen nun können es sein, die in Zweifel gezogen werden, wenn hier die alexandrinischen Kritiker abweichender Meinung sind? Doch schwerlich ihre eignen, erst mittelst ihrer Kritik verschiedentlich berichtigten, sondern eben jene alten, möglicher Weise ungenauen, d. h. die Didaskalieen des Aristoteles.

Zu alledem kommen endlich noch die vaticanischen Scholien (s. Dindorfs Ausgabe des Euripides Vol. I. p. 481) welche zu v. 528. geben: *Κράτης ἀγνοεῖν φησι τὸν εὐριπίδην τὴν περὶ τὰ μετέωρα θεωρίαν, διὰ τὸ νέον ἔτι εἶναι· ὁ . . . . ισον ἐδίδασκε* cet. Elmsley hatte die Lücke unzweifelhaft richtig ausgefüllt und das Ganze so hergestellt: *ὅτε τὸν Ῥῆσον ἐδίδασκε*, wie auch Hermann anerkennt. Wie, das erkennt Hermann an? Krates, ein alter Kritiker, ein Alexandriner, sagt, Euripides habe das Stück in jungen Jahren gedichtet! und Hermann will: das Stück sei das Machwerk eines alexandrinischen Falsarius! Giebt es da noch Kritik! Daß nun aber durch

jenes Zeugniß des Krates Boeckhs Annahme vom jüngern Euripides fällt, wird niemand bezweifeln, auch der Gelehrte selbst wohl nicht, der übrigens sofern entschuldigt ist, als er jenes Scholion noch nicht hatte. Ein anderes ist es mit Hermann; dieser schafft sich's damit vom Halse, daß er frischweg sagt, wohl nichts anderes als Widerspruchsgeist gegen Aristarch hätte den Krates zu einer solchen Aeußerung verleiten können. Was das Wort Widerspruchsgeist in Hermanns Munde betrifft, — doch fahren wir lieber fort in der Würdigung seiner Beweise, wenn es deren überhaupt jetzt noch geben könnte. —

Zuerst ist Hermann seinen Hauptbeweis schuldig geblieben, nämlich, daß sich, wie es doch einem Alexandriner ziemt, im Rhesus ein frostiges Haschen nach Effekt finde, ein Beladen mit lauter ungehörigem Redeschmuck und verkünsteltem Wortpomp, der hier und dorther zusammengestohlen ist, aber nirgend paßt und bei aller geschminkten Aufgeputztheit doch des Gefühls und innern Lebens entbehrt. Ganz im Gegentheil nun ist hier im Rhesus kein Wort, das nicht strenge und einfach aus der Consequenz des Plans folgte und durchaus Darstellung wäre.

Doch, sagt Hermann, die Haupteigenschaft eines Alexandriners trifft unfehlbar zu; die ostentatio doctrinae; aber sogleich schon kleinlauter (p. 288): etsi scriptor hic non ita modum excessit, ut plane desereret morem tragicorum. Und wie soll sich denn diese ostentatio doctrinae zeigen? Es heißt: v. 529. seqq. scriptor suam signorum caelestium notitiam ostentat. Gut, und wie lautet die Stelle?

πρῶτα
δύεται σημεῖα, καὶ ἑπτάποροι
Πλειάδες αἰθέριαι
μέσα δ' αἰετὸς οὐρανοῦ ποτᾶται —

Dies aber ist alles, nur daß im Folgenden noch des Mondes und der Morgenröthe gedacht wird: und das soll nun ostentatio doctrinae sein? Der Adler und die Plejaden, dazu gehört doch

wohl keine Gelehrsamkeit, am wenigsten wenn es darauf ankommt, eine bestimmte Stunde der Nacht zu bezeichnen, was im Alterthum ganz gewöhnlich nach dem damals allgemeiner bekannten Stand der Sterne geschieht. Und hieraus soll folgen, daß der Verfasser nur ein Alexandriner sein könne? Das Gegentheil schlossen die Alten aus dieser Stelle: *καὶ ἡ περὶ τὰ μετάρσια ἐν αὐτῷ* (i. e. *Ῥήσῳ*) *πολυπραγμοσύνη τὸν Εὐριπίδην ὁμολογεῖ*; wenn wir aber auch hierauf nichts geben, so ist doch bemerkenswerth, daß Krates in dem schon angeführten vaticanischen Scholion statt übel angebrachter Gelehrsamkeit vielmehr eine Unrichtigkeit in jenen Worten findet, die er sich nur durch die damals noch große Jugend des Euripides glaubt erklären zu können. Worin die Unrichtigkeit bestanden, gehört hier nicht zur Sache, sondern nur, daß dieß das deutlichste Gegentheil von Hermanns Behauptung ist, der doch wenige Seiten früher eben jenes Scholion angeführt. Noch andere Beiträge für einen liber incredibilium finden sich gleich im Folgenden. Der Kritiker giebt kurzweg als Beweis der ostentatio doctrinae an: v. 945 et 966. Orphicae doctrinae facit mentionem, da er doch wenige Seiten vorher, ohne ihn zu widerlegen, Matthiäs Worte angeführt hat, wie folgt: Irridentur enim in Hippolyto religiones Orphicae. In Rheso tamen non dixerim eas commendari, nihil enim nisi commemorantur ut antiquis temporibus institutae, idque etiam Plato, Aristophanes, multi alii dixere. Ich tadle hier übrigens bloß den Widerspruch, und wollte Hermann gern schon etwas ostentatio doctrinae zu gut halten, falls er nur die von dem Stück behauptete bewiesen. Ferner: v. 915 seqq. docte de Origine Rhesi, intexto Thamyrae cum Musis certamine, disserit: wie gelehrt muß da dem Kritiker erst Homer und das alte Testament wegen der vielen Genealogieen vorkommen; nun wird sich aber weiterhin noch ganz besonders zeigen, weßhalb hier des Thamyris Erwähnung geschehen mußte. Endlich noch heißt es unter der Rubrik der ostentatio doctrinae: v. 406. fin-

guntur bella, quibus Hector Rheso imperium Thraciae paraverit: nach welcher Logik kommt nun wohl das Erfundene, nicht Entlehnte, unter solche Rubrik? Hermann hätte sie sich vielmehr unter die Rubrik der Erfindungen unseres Dichters eintragen sollen, so würde er ihm dieselben vielleicht weniger kategorisch abgesprochen haben, und hätte er gar vielleicht etwas darüber nachgedacht, so wäre ihm der Grund schwerlich entgangen, warum jene Erfindung sehr wohl im Plan des Stücks liegt — und doch giebt es auch noch einen ferneren Grund dafür, der sich bald entdecken soll.

Nun folgen wir Hermann auf das Gebiet der Sprache, und zwar, wie billig ist, mit bessern Erwartungen, denn hier steht er auf eigenen Füßen. Er macht große Kataloge von Dingen, welche selten und ungewöhnlich seien. Aber schon Valkenaer schrieb, Diatribe p. 96. a.: — Istiusmodi λέξεις, vulgo inusitatae, plures in uno Rhesi dramate reperiuntur, quam in undeviginti tragoediis Euripidae, deperditarumque reliquiis omnibus. Wenn nun Valkenaer davon Beispiele giebt, so hatte schon Morstadt sich bemüht, sie zu vermehren, zum Beweis, das Stück könne nicht von Euripides sein: all sein Fleiß ist umsonst, Hermann will ihm sein geringes Verdienst entreißen, er vermehrt jene Kataloge abermals, und, um darzuthun, das Stück gehöre assuidnae lectioni insudanti Grammatico, bringt er selbst, als solcher, einen Berg von Citaten bei. Wir erschrecken vor dem Phalanx nicht und wagen ihnen ins Angesicht zu schaun. Zuerst ἅπαξ λεγόμενα. Allein was beweisen sie? Doch nicht den Alexandriner? Wahrlich eher die Echtheit als Unechtheit, denn kein wirklich altes Stück möchte ohne dergleichen sein, und ein Nachahmer, wird vielleicht zwar nach Seltenem, aber nicht nach ganz Ungewöhnlichem suchen. Am anstößigsten προταινὶ v. 523. der Scholiast nennt das Wort: λέξιν Βοιωτικὴν καὶ μετ' οὐδεμίας πίστεως. Wie, wenn ein alexandrinischer Scholiast so davon urtheilte, folgt daraus etwa mit Hermann, daß ein alexan-

drinischer Versmacher nach einem solchen gehascht haben würde? Allein wir dürfen die Sache nicht so einzeln betrachten, denn Hermann bedient sich einer großen sehr ausgesuchten Kriegslist, welche auf den außerordentlichen Mangel an Scharfblick und Logik bei den Lesern rechnet, oder die es sich selbst hierauf nicht hat ankommen lassen. Zwei Kataloge werden gemacht, der eine von Ausdrücken, welche nicht bei den Tragikern vorkommen, und diese sollen eben den Alexandriner beweisen, der andere von Ausdrücken und Wendungen, welche bei den Tragikern vorkommen, und diese sollen den Nachahmer, d. h. wieder erst recht den Alexandriner beweisen. Da nun aber ein Wort nothwendig in die eine oder andere Klasse gehören wird, so konnte er seine Kataloge wohl reichlich anfüllen.

Aber lassen wir ihm seine List, sehen wir nur zu, ob die unerhörten Ausdrücke des ersten Katalogs auch wirklich so unerhört sind. Der Art wird *νυχεῦσαι* aufgeführt: „sed *νυχεύματα* in Suppl. 1135." Wie, wenn es diese Bildung giebt, was hat dann *νυχεύω* Befremdliches, wovon *νυχεύματα* sich doch erst ableitet? Käme es wirklich nicht vor, so wäre dies ein reiner Zufall; aber es kommt vor: kennt Hermann nicht das allbekannte: *ὅς ἐν παρείαις νεανίδος ἐννυχεύεις*? Eben so wenig kann ihm *θοινατήριον* unerhört sein, da *θοινατὴρ* im Agamemnon steht, und nichts gewöhnlicher ist als Bildungen wie *εὐνατήριον*? Alles dies bewährt gerade erst recht die Originalität des Dichters und, daß er zu einer Zeit lebte, wo die Sprache noch bildsam ist, endlich daß er nicht für Grammatiker arbeitete, wie wir hier von einem ein Beispiel haben. Das fernere giebt wieder die reichlichsten Beiträge für den liber incredibilium: *ἀβούλως* komme nicht vor, sondern nur *ἄβουλος*, *χρυσοτευχής*, *χρυσόβωλος*, *νεόκμητος* komme nicht vor, *καλλιγέφυρος* komme nicht vor, *εὐσπλαγχνία* komme nicht vor, sondern nur *ἄσπλαγχος* bei Sophokles u. s. w.

Allein nun lerne man erst den wahren Vortheil dieser schlauen Zwickmühle mit den beiden Rubriken. Das Wort δίψιος begegne zwar bei den Tragikern, aber δίψιον πῦρ sei untragisch: Er meint durstiges Feuer werde nie gelesen, dies sei eine viel zu kühne, zu ungewöhnliche Metapher. Allerdings, aber was beweist's? den mattherzigen Nachahmer oder die Originalität unseres Dichters, der noch der Kühnheit des Aeschylus nahe stand? Diesmal fällt Hermann auf, daß δίψιον πῦρ nicht ebenso vorkommt, und daraus schließt er auf den Alexandriner; käme es aber vor, z. B. bei Aeschylus, so hätte er es bloß in seine andere Rubrik gesetzt und es hätte ihm ganz dasselbe bewiesen: man sieht wie sicher diese Kritik geht. So z. B. in dem durchaus ähnlichen Fall: in unserm Rhesus kommt vor αἴθων ἀνήρ; käme dies nicht vor, so würde es Hermann gemacht haben, wie mit dem δίψιον πῦρ, nämlich er hätte es in die erste Rubrik gesetzt; nun kommt es aber wirklich vor in den Sieben, also beweist es auch den Alexandriner, aber in der zweiten Rubrik. In manchen Fällen hatte er freie Wahl: z. B. ψαφαροχροῦς im Rhesus gilt als untragisch, es komme in dieser Zusammensetzung nicht vor, sondern nur ψαφαρὸς in den Sieben. Er hätte hiemit auch ebenso gut die Nachahmung jener Stelle beweisen können, zumal da es an beiden Stellen ein Kraftausdruck ist, um das Morsche zu bezeichnen; geht diese Geistesverwandtschaft doch überhaupt durch beide Stücke. Ich will nicht fürchten daß, diese Ungründlichkeit zugegeben, sie Hermanns sonstigen Verdiensten entschieden Abbruch thun werde, allein ich fordere, namentlich von den Verehrern des Mannes, daß auch die Schätzung der etwanigen Summe seiner Verdienste nicht die Kritik seiner einzelnen Leistungen vorweg ausschließe und ablehne.

Zu abweichend von den Tragikern und doch wieder zu sehr mit ihnen übereinstimmend scheint Hermann unser Rhesus zu sein, als daß er selbst aus jener tragischen Zeit sein könnte. Er

ist bloße Compilation, aber doch setzt der Kritiker gleich wieder kleinlaut hinzu: Nolo id sic accipi, quasi putem, hunc scriptorem sic compilasse tragicos, ut pueri solent, quum ex aliquo Gradu ad Parnassum verba et formas dicendi colligunt: immo fecit ille, quod quivis faciat, qui multa lectione imbutus — nein vielmehr, die Hand auf's Herz, was jeder nicht unterlassen kann, der in einer Zeit lebt, wo diese Ausdrücke unter den Dichtern lebendig sind und wo sie erst erwachsen. Nicht ein Haarbreit mehr beweisen denn auch Hermanns Kataloge, wovon noch einige Pröbchen. Der Ausdruck *Ἰλίου κατάσκοπος* soll nicht natürlich, sondern erst entlehnt sein aus Euripides, ebenso *πολύφονος*, *ναυσίπορος*, *ἀντίπρῳρα*, *πολύχωστον τάφον* und vieles andere. Sogar wird in dieser Nachahmungsrubrik *ὑμνοποιοῦ* (v. 651) als genommen aus Eur. Suppl. 420, aufgeführt, dagegen steht wieder in dem Katalog der untragischen Ausdrücke *καρποποιός* (v. 964.) verzeichnet: alles Dinge für den liber incredibilium. Hätte der Kritiker, statt bloß die Indices nachzusehen, die Worte und Wendungen selbst darauf ansehen wollen, was Original und was Nachahmung ist, so hätte er freilich eher das Gegentheil abnehmen sollen, doch gehört dies weiterhin in die Vindication.

Zuvörderst müssen wir dem Grammatiker doch auch noch auf sein eigenthümlichlichstes Feld folgen; Hermanns Urtheil ist gewiß von Gewicht, wenn es sich darum handelt, was attisch und tragisch ist, was nicht. Aber schon Elmsley bewies, daß auch hier philologische Brillen nicht immer untrüglich sind, als er behauptete, *ἀπέκτανον* komme nie vor, sondern immer nur *ἀπέκτεινα*. Beides steht sogar neben einander in zwei Versen Oed. rex. v. 843 und 844 und anderswo. Dies rügt Hermann selbst, behauptet nun aber desto zuversichtlicher, jenes *ἤλυθον*, das wir im Rhesus lesen, sei den Tragikern statt *ἦλθον* ganz unerhört. Es steht nun zwar bei Euripides Troad. v. 374 und

Electra v. 598, allein da wird kurzer Proceß gemacht, gleichviel ob gesund oder krank, die Stellen werden operirt, damit nur die Theorie des Arztes Recht behalte. Man sehe nun einmal selbst jene Emendationen nach und urtheile, ob sie nicht vielmehr offenbare Mendationen sind, beide sind gewaltsam, die letztere ganz unstatthaft. Dabei wieder Hermanns Art zu schließen: den Vers in den Troern habe ich soeben emendirt, so bleibt mir nur noch einer, und der einzige in den Troern übrig, dem nunmehr die Emendation um so nöthiger ist. Allein ich bitte Hermann doch auch, nachdem jenes geschehen, den abermals einzigen bei Sophokles im anapästischen System zu emendiren. Aj. v. 230.

δεσμῶτιν ἄγων ἤλυθε ποίμναν,

Denn in seiner Ausgabe, wonach ich citire, hat er es noch nicht gethan, auch keine Varianten angegeben. Wie oft die Form *ἤλυθον* in Chören vorkommt, mag ich nicht zählen.

Um nichts unerschöpft zu lassen, so müssen wir auch das letzte Beweismittel prüfen, das Hermann noch übrig bleibt, wenn er einmal auf dem alexandrinischen Ursprung besteht. Wir haben ja noch in der Alexandra das Lykophron ein solches alexandrinisches Machwerk, die Aehnlichkeit mit diesem müßte ja doch leicht nachweisbar sein: warum hat nur Hermann hierauf nicht mehr Gewicht gelegt? O, gewollt hätte er wohl!

Hermann weist den Rhesus eine Stelle an unter den Dichtern der sogenannten alexandrinischen Plejade. Bekanntlich bestand sie aus Alexander dem Aetolier, Philiskus aus Corcyra, Sositheus, Homerus dem jüngern, Aeantides, Sosiphanes und Lycophron; von diesen nennt ein Epigram der Anthologie den Sositheus als den Wiederhersteller der Tragödie, und gerade an ihn dachte Hermann. Leider haben wir vom Sositheus nichts mehr als einige zwanzig Verse seines Lytierses, in denen man alles Beliebige sehen kann; Manzoni machte daraus zwei Pasto-

raltragödie, Patrizzo ein bukolisches Epos, Eichstädt eine Abart von Komödie, endlich Hermann ein Satyrspiel, weil Sositheus Tragiker sei. Er scheint überhaupt, wie sich nach dem Rhesus abnehmen läßt, diese späte Tragödie der alten für sehr ähnlich zu halten; um dies näher durchzuführen konnte ihm die gerettete Tragödie des Lykophron behülflich sein. Aber wie, Tragödie? Matter nannte sie eine Epopoe, Wachler ein verkünstelt dunkles prophetisch episches Monodrama, und allerdings wird bloß erzählt, mit der Einkleidung, daß Kassandra spricht, und zwar nicht von Vergangenem, sondern Zukünftigem. Wenn nun die Alten dies seltsame Stück gleichwohl Tragödie nennen, so wird man sich danach einen Begriff von jenen alexandrinischen Tragikern machen, selbst wenn man annimmt, daß es ein Extrem sei. Was nun das Nähere des Inhalts und der Diction betrifft, so paßt darauf freilich alles was Hermann vom Rhesus beweisen wollte; nämlich daß er es vom Rhesus nicht bewiesen hat, geht aus diesem Vergleich erst recht hervor. Man muß die Alexandra lesen, um zu lernen was alexandrinisches Haschen nach seltenen Mythen und seltenen Ausdrücken, was alexandrinische Beschränktheit auf das bloß Zusammengelesene, was alexandrinischer Mangel an aller Productivität, was alexandrinischer Periodenbau, und was alexandrinischer Trimeter ist. Jenes Haschen nach seltenen Mythen und jenes Zusammendrängen des Entlegensten ging hier mit Absicht soweit, daß der Verfasser seinen sehnlichsten Wunsch, commentirt zu werden, allerdings durch Tzetzes erreicht hat, überdies dadurch, daß sein Gedicht den Namen des Dunkeln erhielt. Der Periodenbau ist aufs äußerste verschränkt, der Trimeter aus falsch verstandenem Purismus ohne jede Auflösung. Wenn alles dies auch beim Rhesus zutrifft, dann mag Hermann Recht haben; allein statt dessen konnte er er bloß beibringen, daß das einzige ἀγχιτέρμων im Rhesus und zugleich in der Kassandra vorkomme — o, viel mehr ist beiden Stücken gemein: noch manches andere griechische Wort!

Wird nun aber Hermann seinen Irrthum frei und männlich eingestehen? Ganz gewiß, sofern man nämlich bei ihm Aufrichtigkeit und reine Liebe zur Sache voraussetzen darf; sonst hat man freilich Beispiele. Aber im äußersten Nothfall ist vielleicht noch größere Deutlichkeit möglich.

IX.

Sophokles der Dichter des Rhesus.

μὴ δόκει λεληθέναι.
Musa in Rheso.

Wer ist denn nun der Verfasser des Rhesus, wenn er kein Alexandriner sein kann? Es bleibt eigentlich jetzt nur die Wahl zwischen der Angabe des Krates, daß wir hier eine Jugendarbeit des Euripides haben, oder zwischen der Andeutung des Arguments; wenn wir nun der letztern mehr Bestimmtheit zu geben suchen werden, so bevorworten wir sogleich, daß es uns nicht, wie bisher den Philologen, bloß darauf abgesehen ist, dem Stück zu einem Dichter zu verhelfen, sondern, wie schon vorhin angedeutet worden, so hat diese Untersuchung darum noch besondere Wichtigkeit, weil etwas für den Entwickelungsgang der Kunst, namentlich der sophokleischen Richtung, davon abzuhängen scheint.

Wollte man den Didaskalien und dem Urtheil des Krates nachgeben, was doch wahrscheinlich beides nur für Eine Stimme zu rechnen ist, so würde man zwar ein Werk des Euripides haben, bei dem man sich aber sogleich gestehen müßte, daß es ganz von seinem Kunststyl abweicht. Sehr sonderbar daher, daß diejenigen, welche besonders dieser Meinung gewesen sind, gerade im Gegen-

theil behaupteten, das Stück trage ganz und gar den Charakter des Euripides an sich: dies that Bothe und lange vor ihm Carmeli. Allein die Meinung ist durchaus unbegründet, sie beruht auf nichts weiter als einem Mangel an Urtheil. Aber auch die sophokleische Art schließt ja den Euripides als den Verfasser noch mit keiner Nothwendigkeit aus, vielmehr scheint eben die Angabe des Krates, daß der Rhesus eine Jugendarbeit des Euripides sei, eine treffliche Ausgleichung an die Hand zu geben: wie Sophokles bei seinem ersten Auftreten wahrscheinlich dem Charakter des Aeschylus um vieles näher stand, so könnte ja auch Euripides in gleichem Fall sophokleischer sein. Allein nun enthält der Rhesus, wie schon angedeutet, und wie sogleich noch näher dargelegt werden soll, auch äschyleische Elemente und da wir jetzt nach der von Elmsley ans Licht gezogenen Biographie wissen, wann Euripides zuerst auftrat, nämlich Ol. 80,1, so entsteht die Frage, ob Styl und Sprache jener Zeit entsprechen, oder ob sie auf früheres oder späteres hindeuten, eine Frage, welche sich bald nach und nach von selbst beantworten wird.

Ein richtigeres Urtheil über den Kunstcharakter des Rhesus zeigte Mathiä, der allerdings das Sophokleische anerkennt, wenn er sich auch nicht näher darüber ausläßt; hinsichtlich der Zeit ist er aber sogar für eine frühere Olympiade geneigt. In dem ersten Punkt nun war schon lange vor ihm Prevost (Théatre des Grecs par Brumoy Tom VII) derselben Meinung, und zwar muß man sein Urtheil vollkommen unterschreiben: on n' y reconnoit en effet ni les prologues du premier (Euripide), ni ses mouvements de tendresse, et l'on y voit, au contraire la justesse et l'art du dialogue si bien employé par le second (Sophocle). Dennoch scheint Prevost nicht beizustimmen, wenn Skaliger nun Sophokles selbst oder noch einen früheren für den Dichter hielt. Was brachte Skaliger auf diese Annahme? Jene Worte des Arguments: *τὸν γὰρ Σοφόκλειον μᾶλλον ὑποφαίνειν χαρακτῆρα*, und allerdings ist dies die nächste und unbefangenste Auslegung,

wie denn auch Prevost und viele andere so verstehen, selbst wenn sie die Richtigkeit der sogemeinten Angabe noch in Zweifel ziehn.

Ist nun ferner Aristophanes von Byzanz oder Aristarch der Verfasser jener Kritik des Stücks, warum sollen wir ihr nicht Glauben beimessen? Sie scheint auf um so besseren Gründen beruhn zu müssen, als sie sogar den Widerspruch gegen die Didaskalien nicht scheut. Und wahrlich konnten Aristarch oder Aristophanes besser darüber urtheilen als wir, was sophokleisch ist und was nicht, denn außer ihrer kritischen Fähigkeit waren sie im Besitz so vieler sophokleischen Stücke aus allen Zeiten seiner tragischen Laufbahn, dahingegen uns nur wenige aus seiner spätern Periode aufbehalten sind. Und gerade auf diese spätern scheint es hier viel weniger anzukommen, denn, gesetzt das Stück gehörte wirklich dem Sophokles, so muß auf sein jüngeres Alter geschlossen werden, weil gerade darin noch so viel mehr Aeschyleisches ist, als in seinen spätern Werken. Vergleichen wir die letzteren hinsichtlich der Diction mit dem Rhesus und anderseits mit Euripides, so müssen sie gerade in der Mitte zu stehn scheinen, denn um so viel die erhaltenen Tragödien des Sophokles im Ausdruck kühner sind als Euripides, um so viel wieder ist der Rhesus hierin ihnen voraus; nun läßt sich diese selbe Abstufung auch unter den sophokleischen Dramen allein schon wahrnehmen, unter denen z. B. die ältere Antigone weit mehr Ungewöhnliches hat als der spätere Philoktet oder gar der milde koloneische Oedipus. Mit Aeschylus ist es nun gar nicht anders: man vergleiche nur die Orestie von Ol. 80,2 mit den Persern von Ol. 76,4 oder mit den Sieben aus der Mitte der 77sten Olympiade, so wird man in den frühen Stücken eine ganz andere, viel kühnere, pomphaftere Sprache finden, weit gemäßigtere, ebenere dagegen in der Orestie. Hienach läßt sich nun schon vorläufig ein chronologischer Punkt bestimmen, auf den der Rhesus seiner Ausdrucksweise nach hinweist, und mein Urtheil geht dahin, daß er sich sogar den frühern Stücken des Aeschylus am nächsten an-

schließt, also den Persern und den Sieben weit mehr als der Orestie. Er müßte demnach, wenn er ein Stück des Sophokles sein sollte, in dessen früheste Periode gehören, Sophokles trat aber Ol. 77,4 zuerst auf, was denn allerdings den Persern und Sieben sehr nahe liegt. Dahingegen scheint auch das früheste Auftreten des Euripides um Ol. 80,1 immer noch zu spät zu sein. Dies nämlich ist eine Zeit, wo sogar Aeschylus schon manches von Sophokles in seine Kunstart hinüber genommen, und von Euripides nun vollends wäre bei seinem ersten Auftreten zwar Nachahmung des damals am meisten blühenden Sophokles, aber weniger des Aeschylus zu erwarten, dessen Kunstcharakter dem seinigen überhaupt in jeder Rücksicht ganz entgegengesetzt ist.

Ich will nun einmal etwas aus der Mitte herausgreifen, vielleicht führt es der Sache um einen Schritt näher. In unserem Rhesus v. 949 findet sich: σοφιστὴν ἄλλον οὐκ ἐπάξομαι, und dem sehr nahe entsprechend im rasenden Herkules des Euripides: μάντιν οὐχ ἕτερον ἄξομαι. Hermann ließ es nicht unbemerkt und wollte daraus eben folgern, daß offenbar der Verfasser des Rhesus den Euripides copirt habe. Er hätte die Sache doch genauer betrachten sollen, denn wenn es allerdings bei der Wiederkehr bloßer Worte und Redewendungen sehr schwer sein mag zu entscheiden, was Original und was Nachahmung ist, so geht dies um so besser, je mehr das Entlehnte eigentliche poetische Intention ist, weil hier dem Urtheil nie wird entgehen können, wo etwas organisch in seinem wahren gesunden Zusammenhange steht, und wo es bloß äußerlich hinzugekommen. Dies nun gerade ist hier der Fall, denn das Angeführte ist mehr als bloße Diction. Im Rhesus hat die Muse jene Worte, und gewiß sind sie von der ergreifendsten Wirkung. „Durch dich, Athene, habe ich meinen Sohn verloren; und doch wallfahrten wir Musen am liebsten zu deiner Stadt; wir sendeten dir den Orpheus, den Musäus und ganz vorzüglich Einen Mann —

dafür zur Vergeltung halte ich jetzt meinen Sohn todt in meinen Armen: ich werde dir keinen Weisen mehr hersenden." Hier ist, wie jeder sieht, alles in seinem trefflichsten Zusammenhange, hier ist eine so tiefe Poesie, wie sie wahrlich kein Nachahmer haben kann, außerdem aber noch vielfache Bedeutsamkeit auf Athen, von dem bekannt ist, daß es in einer gewissen Zeit nicht immer dankbar gegen seine Weisen, gegen seine Philosophen, seine Staatsmänner, und seine Feldherrn war. Wie anders nun bei Euripides: Herkules ist rasend, der Chor beklagt seinen Wahnsinn und diesem Chor nun sind die Worte in den Mund gelegt: μάντιν οὐχ ἕτερον ἄξομαι. Dem Chor? die Muse konnte das wohl sagen, zumal da sie eben von Athen sprach, da sie eben sagte, wir sendeten dir den Orpheus, den Musäus: sie, die schmerzlich bewegt ist, sie, der Athene ihren Sohn entrissen hat, kann dies wohl sagen, aber nicht der Chor thebanischer Greise, in dessen Macht es nun vollends nicht steht einen zweiten Herkules zu senden. Hier ist also nur die Unvernunft auf Seiten des Euripides und wenn gefragt wird nach Original und Nachahmer, so ist unbedenklich und unbedingt Rhesus das Original, Euripides der Nachahmer. Daß hier aber ein solches Verhältniß überhaupt nicht statt finde, und daß bloß ein Zufälliges Uebereintreffen sei, dies kann durchaus nicht gelten, sondern man sieht sehr deutlich, daß Euripides sein Stück, wie er auch sonst wohl pflegt, mit einem fremden Effekt aufputzen wollte. Soll etwas nachgeahmt werden, so muß es der Nachahmung würdig sein: dies trifft nun hier in so hohem Grade zu, und so wenig sich zweifeln läßt, daß jene Stelle des Rhesus auf das athenische Volk großen Eindruck gemacht haben müsse, so wenig läßt sich bei diesem Stand der Dinge auch zweifeln, daß Euripides in jener Absicht hier nachgeahmt habe. Allein hiemit steht sogleich ferner nicht bloß fest, daß der Rhesus vor dem rasenden Herkules muß gespielt worden sein, sondern auch daß er dem Euripides nicht gehört, denn sich selbst ahmt niemand

in solcher Art nach, daß er eine kostbare Wendung verschwenderisch an eine Stelle setzte, wo sie keine Wirkung haben kann; endlich nun geht daraus, daß Euripides den Rhesus nachahmte, auch sogleich hervor, das Stück müsse unter den Vorgängern des Euripides einem bedeutenden Dichter gehört haben, demjenigen, von dem Euripides überhaupt das meiste gelernt — das wäre denn freilich wohl kein anderer als Sophokles.

Ja Sophokles ist es! Doch gemach, denn noch andere Dinge sind in jener Stelle zu betrachten: *σοφιστὴν ἄλλον οὐκ ἐπάξομαι.* Ich meine das Wort *σοφιστής*, wofür Euripides *μάντις* hat. Dies ist nicht zufällig und ohne Grund. Zu einer gewissen Zeit nämlich hat das Wort *σοφιστής* seine Bedeutung geändert; es bezeichnete einen Sophisten, einen von jenen spitzfindigen, feilen rhetorischen Wortgelehrten, als gegen welche Sokrates kämpft, es verlor seine frühere Bedeutung eines Weisen, wie es offenbar hier im Rhesus gebraucht ist. Wenn sich hieraus eine historische Bestimmung entwickeln läßt, so wäre uns ja abermals geholfen; nun ist aber bekannt, daß Euripides selbst ein Schüler des Sokrates, und wohl auch der Sophisten ist, also gab es deren zu seiner Zeit, dagegen war diese Zunft in den früheren Jahren des Sophokles noch nicht vorhanden: *σοφιστής* war damals noch eine sehr ehrenvolle Benennung. Es wird außerdem in unserm Rhesus noch einem Sänger beigelegt: v. 924: *δεινῷ σοφιστῇ Θρῃκί.* Nun lautet aber Schol. Pindari Isthm. v. 36. *Σοφιστὰς μὲν καὶ σοφοὺς ἔλεγον τοὺς ποιητάς· Σοφοκλῆς·*

Μέν' εἰς σοφιστὴν τὸν ἐμόν.

Ferner Eustath. p. 1023. *Οἱ παλαιοὶ σοφοὺς ἐκάλουν ἅπαντας τοὺς τεχνίτας, καὶ Σοφοκλῆς δέ, φασί, τὸν κιθαρῳδὸν σοφιστὴν λέγει.* Dies paßt nun so vortrefflich auf unsern Rhesus, und zwar ebenso gut auf den Thamyris als auf den Musäus und Orpheus, daß man glauben möchte, die Gewährsmänner (*φασί*) des Eustathius hätten nur eben dies Stück ge-

meint, was er selbst entweder gar nicht mehr, oder bereits unter den Werken des Euripides hatte. Denn spräche er nicht von einem verlorenen Stück, wozu denn das φασί? Wollte sich nun aber Euripides denselben poetischen Gedanken in späterer Zeit aneignen, so mußte er allerdings nothwendig statt σοφιστής vielmehr μάντις sagen.

Und nun betrachten wir einmal das unmittelbar Vorhergehende eben dieser Stelle im Rhesus, wo die Muse ihren Sohn beklagend spricht: Wir sendeten dir den Orpheus, den Musäus und ganz vorzüglich Einen Mann, der jetzt gekommen ist, v. 945:

Μουσαῖόν τε, σὸν
σεμνὸν πολίτην κἀπὶ πλεῖστον ἄνδρ᾽ ἕνα
ἐλθόντα, Φοῖβος σύγγονοί τ᾽ ἠσκήσαμεν.

Dem aufmerksamen unbefangenen Leser müssen hierin zwei Dinge auffallen. Das Wort ἐλθόντα muß hier noch irgend eine besondere nähere, uns für jetzt noch verborgene Bedeutsamkeit haben, was gar nicht zweifelhaft sein kann, wenn man damit in Verbindung jenes ἄνδρ᾽ ἕνα erwägt. Wer soll dieser Eine Mann sein? Etwa auch ein Weiser, gleichwie Orpheus und Musäus? O gewiß nicht, denn alsdann wäre er auch mit Namen genannt worden; da jene mit Namen genannt werden, auf diesen aber unbestimmt hingedeutet wird, so scheint es vielmehr eine historische Person sein zu müssen, eine Person der Gegenwart, welche den Zuschauern nahe im Sinne lag, so daß es nur einer leisen Anspielung bedurfte, eine Person, welche durch jene Zusammenstellung mit Orpheus und Musäus und überhaupt durch die Worte der Muse gefeiert werden sollte. Und nun muß auf diese Person eben jener Ausdruck ἐλθόντα eine speciellere Beziehung gehabt haben, das ist klar, wenn es auch nicht gelänge, Person und Beziehung zu ermitteln. Allein dies ist nicht alles. Bisher sprach bloß die Muse, jetzt aber, da sie auf den nicht näher bezeichneten Mann kommt, sagt sie nicht, „den ich dir sendete,“ sondern sie wendet die Rede um und sagt: „den Phö-

dus und wir ihm verwandte dir sendeten." Hier liegt eine Absicht verborgen, so unklar sie uns auch sein mag.

Ich will dem Leser nun die Freude lassen, die Combination selbst zu finden, welche alles dies löst, und setze nur die dazu nöthigen Stellen her.

Plut. Theseus cap. 17. *μετὰ δὲ τὰ Μηδικὰ Φαιδῶνος ἄρχοντος* (Ol. 77,4) *μαντευομένη τοῖς Ἀθηναίοις ἀνεῖλεν ἡ Πυθία τὰ Θησέως ἀναλαβεῖν ὀστᾶ καὶ θεμένους ἐντίμως παρὰ αὐτοῖς φυλάττειν.* Ferner: *κομισθέντων δὲ τούτων* (der Gebeine nämlich) *ὑπὸ Κίμωνος ἐπὶ τῆς τριήρους, ἡσθέντες οἱ Ἀθηναῖοι πομπαῖς τε λαμπραῖς ἐδέξαντο καὶ θυσίαις.* Wo diese Opfer geschahen, erfahren wir aus Plutarch im Kimon cap. 8. *Παραλαβὼν δὲ οὕτω τὴν νῆσον* (*Σκῦρον*) *ὁ Κίμων τοὺς μὲν Δόλοπας ἐξήλασε, καὶ τὸ Αἰγαῖον ἠλευθέρωσε· πυνθανόμενος δὲ τὸν παλαιὸν Θησέα τὸν Αἰγέως φυγόντα μὲν ἐξ Ἀθηνῶν εἰς Σκῦρον, αὐτοῦ δ᾿ ἀποθανόντα δόλῳ διὰ φόβον ὑπὸ Λυκομήδους τοῦ βασιλέως, ἐσπούδασε τὸν τάφον ἀνευρεῖν· καὶ γὰρ ἦν χρησμὸς Ἀθηναίοις, τὰ Θησέως λείψανα κελεύων ἀνακομίζειν εἰς ἄστυ, καὶ τιμᾶν ὡς ἥρωα πρεπόντως· ἀλλ᾿ ἠγνόουν ὅπου κεῖται, Σκυρίων οὐχ ὁμολογούντων, οὐδ᾿ ἐώντων ἀναζητεῖν· τότε δὴ πολλῇ φιλοτιμίᾳ τοῦ σήκου μόγις ἐξευρηθέντος, ἐνθέμενος ὁ Κίμων εἰς τὴν αὐτοῦ τριήρη τὰ ὀστᾶ καὶ τἄλλα κοσμήσας μεγαλοπρεπῶς, κατήγαγεν εἰς τὴν αὐτοῦ δι᾿ ἐτῶν σχέδον τετρακοσίων· ἐφ᾿ ᾧ καὶ μάλιστα πρὸς αὐτὸν ὁ δῆμος ἔσχεν· ἔθεντο δ᾿ εἰς μνήμην αὐτοῦ καὶ τὴν τῶν τραγῳδῶν κρίσιν, ὀνομαστὴν γενομένην· πρώτην γὰρ διδασκαλίαν τοῦ Σοφοκλέους ἔτι νέου καθέντος, Ἀφεψίων ὁ ἄρχων, φιλονεικίας οὔσης καὶ παρατάξεως τῶν θεατῶν, κριτὰς μὲν οὐκ ἐκλήρωσε τοῦ ἀγῶνος· ὡς δὲ Κίμων μετὰ τῶν στρατηγῶν προελθὼν εἰς τὸ θέατρον ἐποιήσατο τῷ θεῷ τὰς νενομισμένας σπονδάς, οὐκ ἀφῆκεν αὐτοὺς ἀπελθεῖν, ἀλλ᾿ ὁρκώσας ἠνάγκασε καθίσαι καὶ κρῖναι,*

ὄντας ἀπὸ φυλῆς μιᾶς ἕκαστον· ὁ μὲν οὖν ἀγὼν καὶ διὰ τὸ τῶν κριτῶν ἀξίωμα ὑπερέβαλε τὴν φιλοτιμίαν· νικήσαντος δὲ τοῦ Σοφοκλέους λέγεται τὸν Αἰσχύλον περιπαθῆ γενόμενον καὶ βαρέως ἐνεγκόντα, χρόνον οὐ πολὺν Ἀθήνησι διαγαγεῖν, εἶτ᾽ οἴχεσθαι δι᾽ ὀργὴν εἰς Σικελίαν, ὅπου καὶ τελευτήσας περὶ Γέλαν τέθαπται.

Hier haben wir nun alles: Phöbus ist der Orakelgebende, Kimon der Ankommende, Sophokles der Dichter, Rhesus sein erstes Stück!

Wie das? den Beweis, den Beweis! Oder bedarf es noch eines Beweises? Ich denke der Leser hat mir alles vorweggenommen.

Zunächst, wobei wir hier eben stehen, Bezüglichkeiten des Stückes selbst. Man sieht jetzt, warum die Muse auf Phöbus übergeht, ja man sieht, daß der Dichter nicht umsonst Phöbus zum Feldgeschrei machte: ξύνθημα ἡμῖν Φοῖβος. Ferner leuchtet jetzt ein, warum so von fern auf jenen Mann hingedeutet wurde, der damals in der höchsten Gunst bei den Athenern stand, und es leuchtet nicht minder ein, warum der Dichter ihn ἐλθόντα nennt, denn er war eben an jenem Tage erst angekommen; vielleicht unmittelbar vor der Aufführung erst war jene Aenderung gemacht, da man Kimons Ankunft wußte, wahrscheinlicher aber mochte sie auch schon vorher bekannt und eben für diesen festlichen Tag bestimmt sein. Ja die Wahl des Stoffes unserer Tragödie scheint überhaupt darauf hinzudeuten, denn Rhesus ist nicht nur ein Thracier, sondern auch ein Sohn des Strymon, nun hatte aber eben Kimon Thracien und namentlich die Gegenden am Strymon erobert (s. Plut. Cim. p. 486. D.); überdies hatte er wahrscheinlich als Beute vorzüglich Rosse mitgebracht, denn Thracien war das Land der Rosse. So ist denn gewissermaßen in unserm Stück Thracien, das unterliegende, durch Rhesus, den Sohn des Strymon repräsentirt, das siegreiche Athen durch Odysseus und Diomedes, die Lieblinge der Göttin Athene. Und will man nun auch eine bestimmtere Hindeutung

der Worte, *σοφιστὴν ἄλλον οὐκ ἐπάξομαι*, finden? Das Stück wurde 77,4 gespielt, 77,2 wurde Themistokles verbannt durch die Demokraten, Sophokles aber hat eben wie Aeschylus, und wie ganz in der Natur der Sache liegt, mit edlem Unwillen diesem Unfug des Pöbels entgegengewirkt, und höchst fein, höchst sinnreich und kunstvoll ist hier dieserhalb seine Wendung. Zumal kam nun in dem Stück des Aeschylus, welches wenige Jahre vorhergegeben wurde, ich meine die Sieben gegen Theben, jene bekannte Stelle vor, welche die Athener mit so viel Enthusiasmus auf Aristides bezogen: Wie groß mußte also für Sophokles die Aufforderung sein, etwas ähnliches den Athenern noch näher zu legen; wie sehr mußte jene Wendung mit Beifall aufgenommen werden und — wieviel Ursache mußte später Euripides haben, dieselbe, wenn auch noch so ungeschickt, nachzuahmen.

Und nun erklärt sich ferner erst recht jene Verwandtschaft unseres Stücks mit den Sieben gegen Theben und den Persern des Aeschylus, denn diese Stücke stehen der Zeit nach nicht bloß am nächsten, sondern es sind die einzigen auf uns gekommenen, welche bis über 77,4 hinaufreichen, also die einzigen, aus welchen Sophokles entlehnt haben könnte.

Sodann durchmustre man nochmals die Diction des Rhesus um sich von dem großen Anklange des Stücks an jene beiden äschyleischen, aber auch nur an diese beiden, zu überzeugen. Gleich z. B. das

αἴθων γὰρ ἀνὴρ καὶ πεπύργωται θράσει.

Das *αἴθων ἀνήρ*, wie schon Hermann bemerkt, ist aus S. ad Th. 448 und 449, wo es in zwei Versen getrennt und in Beziehung auf das *πρήσω πόλιν* steht, hier aber noch energischer zusammentritt und für sich gilt. Das *πεπύργωται* ist nun vollends dem Aeschylus so verwandt, daß Aristophanes auf ihn deshalb sein treffliches *πυργώσας ῥήματα σεμνά* erfand. Ueberhaupt erinnert jener *κόμπος* des Rhesus so nahe an die Sie-

ben, und sogar die Schellen, *κώδωνες*, welche so laut im Rhesus erklingen, erklingen auch dort. Man sehe die ganze Stelle im Rhesus, von v. 300. ab, deren malerischer Pomp mit den Worten schließt:

πολλοῖσι σὺν κώδωσιν ἐκτύπει φόβον.

Dem entspricht nun bis aufs Wort aus den Sieben:

χαλκήλατοι κλάζουσι κώδωνες φόβον.

Und wenn Sophokles mit trefflicher Darstellungskunst gleich Aeschylus in den Sieben, eben nur die Schellen so vielfach vorbringt, um die hohle Prahlerei des Rhesus recht anschaulich zu machen, so ist dies nur die Ausführung der äschyleischen Intention S. ad Th. v. 599.

λόφοι δὲ κώδων τ' οὐ δάκνουσ' ἄνευ δορός —

wie denn Sophokles überhaupt immer in diesem Verhältniß zum Aeschylus steht. Ebenso scheint die Intention, daß Rhesus sagt, er sei nicht umsonst so weit hergekommen und wolle nun auf einmal der Sache ein Ende machen, auch aus den Sieben entnommen, und zwar aus v. 545, woselbst es heißt:

ἐλθὼν δ' ἔοικεν οὐ καπηλεύσειν μάχην
μακρᾶς κελεύθου δ' οὐ καταισχυνεῖν πόρον.

Wenn aber im Rhesus durchweg ein so großer Accent auf die Schellen gelegt ist, und wenn es heißt, v. 383.:

ἴδε χρυσόδετον σώματος ἀλκὴν
κλύε καὶ κόμπους κωδωνοκρότους
παρὰ πορπάκων κελαδοῦντας

so liegt noch der Vergleich mit Plut. Symp. II. p. 639. sehr nahe, woselbst es heißt: *καὶ Σοφοκλῆς εἴρηκέ που περὶ τῶν Τρώων, ὡς φίλιπποι καὶ κερουλκοὶ σὺν σάκει κωδωνοκρότῳ παλαισταί.* Offenbar ist hier das *κωδωνοκρότῳ* Ausdruck des Dichters, im übrigen pflegt Plutarch aus dem Gedächtniß zu citiren, was hier auch das *που* beweist; dies *που* combinire man aber noch mit jenem *φασὶ* bei Eustathius, um sich den Gedanken frei zu erhalten, es möchten ältere Ueberliefe-

rungen von Grammatikern oder Anthologisten gewesen sein, welche den Rhesus noch als Werk des Sophokles betrachteten.

Die Aehnlichkeit des Rhesus mit den Persern und Sieben läßt sich noch weiter verfolgen. Wenn Hermann das καλλιγέφυρος im Rhesus als untragisch so grundlos verdächtigte, hätte er fragen sollen, was denn wohl eigentlich für eine Brücke des Strymon gemeint sei? Alsdann hätte er sich antworten müssen: keine andere als welche in den Persern v. 496. so glänzend beschrieben wird, nämlich die Eisbrücke des Strymon; und wenn Aeschylus sich dort des Ausdrucks κρυσταλλόπηγα διὰ πόρον bedient, so finden wir im Rhesus von derselben Sache nur noch gewählter: κρυσταλλόπηκτα φυσήματα v. 441. Ferner entspricht im Rhesus der Ausdruck: ἐν κύβοισι δαίμονος v. 83. sehr genau dem äschyleischen S. ad Th. 420: ἔργον δ' ἐν κύβοις Ἄρης κρινεῖ. Rhesus v. 290. ῥέων στρατός und S. ad Th. ῥεῖ πολὺς ὧδε λεώς. Rhesus v. 425. δυσφορῶν und dasselbe S. ad Th. v. 786. Ferner im Rhesus v. 549. παιδολέτωρ und dasselbe S. ad Th. v. 732. Im Rhesus v. 796. πληγῆς βαθεῖαν ἄλοκα, womit man vergleiche S. ad Th. v. 599. βαθεῖαν ἄλοκα διὰ φρενός καρπούμενος. Dies alles, übrigens jedesmal im Rhesus das Kühnere, hat Hermann selbst angeben müssen, ohne doch die nähere Verwandtschaft beider Stücke zu merken. Außerdem noch im Rhesus v. 89. νυκτηγοροῦσι und in den Sieben v. 30. νυκτηγορεῖσθαι. Ferner κατόπτης v. 134 und v. 155. des Rhesus, dagegen κατοπτῆρας S. ad Th. v. 36. und ebendaselbst κατόπτης v. 41. cf. v. 370. Im Rhesus v. 118. ἀντύγων χνόας aber S. ad Th. v. 153. ἀξόνων βριθομένων χνόαι, cf. v. 372. und noch vieles andere. Kein Unbefangener wird hienach einen Einfluß jener äschyleischen Stücke auf Sprache und Ausdrucksweise des Rhesus leugnen wollen; so nahe trifft kein Zufall überein, dagegen ist, wenn man es genauer ansehen will, wirklich das Uebereintreffen, das Hermann mit noch andern Stücken angab, rein zufällig, wie wir großentheils auch

schon gezeigt haben. Endlich nun kennen wir Sophokles schon von der Seite, daß niemand mehr als er geneigt war, sich die Trefflichkeiten des Aeschylus anzueignen. Wenn er nun hierin schon in der Elektra so gewissenhaft war, wieviel mehr wird er es in jenem jungen Alter gewesen sein, wo er noch viel näher auf jenes Vorbild gewiesen war. Nun braucht man aber nur auf solche Aehnlichkeit aufmerksam gemacht zu sein, um sie auch noch in vielen Dingen, ja fast durchgängig zu fühlen, wo sie sich nicht gerade bis aufs Wort nachweisen läßt.

Aber auch eine solche Aehnlichkeit dürfte man mit den frühern Stücken des Sophokles verlangen. Ja wenn wir diese Stücke nur hätten. Das früheste von den erhaltenen ist Antigone, allein dies ist noch immer viel zu weit entfernt; dennoch findet sich hier und nur noch im Ajas jenes *δεννάζειν* des Rhesus, wie es also scheint vorzugsweise ein sophokleisches Wort. Ferner im Ajas v. 388 vom Odysseus: *αἱμολώτατον ἐχθρὸν ἄλημα*, dies entspricht dem Ausdruck im Rhesus v. 498. *αἱμυλώτατον κρότημ' Ὀδυσσεύς*, und noch besser, wenn der Scholiast das Theocrit giebt: *Σοφοκλῆς· τὸ πάνσοφον κρότημα Λαέρτου γόνος*. Ferner noch von demselben wieder im Rhesus v. 716: *πολυπινὲς κάρα* und Ajas v. 318: *κακοπινέστατον ἄλημα στρατοῦ* denn im Ajas das schon erwähnte *ἤλυθον* und *αἴθων ὑβρίστης* entsprechend jenem *αἴθων ἀνήρ*. Ferner *πωλοδαμνεῖν* Rhes. v. 187. 624 und Aj. v. 549 endlich Rhes. v. 389: *παλαιᾷ ἡμέρα*, dasselbe Aj. v. 622. Auch mit den fragmentirten Stücken des Sophokles, und dies sind gerade die früheren, könnten wir noch fernere Verwandtschaft nachweisen; statt alles andern stehe hier, daß das seltene *φυτάλμιος* im Rhesus v. 917. *λέκτροις Στρυμόνος φυταλμίοις* sich in einem solchen Fragment wiederholt. Etym. M. *Σοφοκλῆς· προςῆλθε μητρὶ καὶ φυταλμίῳ πατρί*, also auch ebenso gebraucht. Vielleicht endlich, daß einige oft wiederholte Ausdrücke z. B. das *κατὰ στόμα* und das schon von Hermann

bemerkte $\delta i\varsigma$ $\tau \acute{o} \sigma \omega \varsigma$ auf das jugendliche Alter des Dichters hindeuten. Daß das Stück in frühe Zeit gehört, spiegelt sich nun vielleicht auch in dem Scholion von Krates, welcher gleichwohl mit den Didaskalieen den Euripides festhalten wollte. Es wäre wenigstens nicht das erstemal, daß sich das Richtige mitten im Falschen erhält.

Daß nun der ganzen Anschauungs- und Auffassungsweise, so wie seiner ganzen Composition nach, unser Rhesus eben so auf der Mitte steht zwischen dem Charakter des Aeschylus und des Sophokles, darauf ward schon einigemal hingedeutet, hier aber kann nach beiden Seiten hin noch manches Nähere beigebracht werden. Wie wir den Aeschylus bereits früher schilderten, so besteht seine Composition in einer Synthesis und kunstreichen Verflechtung verschiedener Geschichten, oder auch des Historischen, wohl gar Gegenwärtigen mit dem Mythischen; daß nun hier gerade dies eintrifft, muß mit unserer Auslegung jener Anspielungen und Wendungen zugegeben werden; allein wie gerade die eigentliche Kunst des Aeschylus in der trilogischen Verknüpfung liegt, so wird sich auch von dieser Seite vielleicht noch ferneres für unser Stück entdecken.

Der Rhesus hat keinen Prolog, denn die beiden welche das Argument angiebt, sind unecht; schon daß ihrer zwei sind, beweist, daß keiner echt sein könne. Da das Stück sich einmal bei den Werken des Euripides befand, so glaubte man es hiedurch euripideisch machen zu müssen, denn kein Stück dieses Dichters ist ohne Prolog — die Iphigenie in Aulis ausgenommen, mit der es aber auch eine besondere Bewandtniß hat. Nun fehlt aber dem Rhesus nicht bloß der Prolog, sondern er beginnt auch statt dessen auf eine Art, die sich nur noch in äschyleischen Stücken wiederfindet, nämlich mit den Anapästen des Chors; zweimal nur noch findet sich dies wieder, einmal in den Schutzflehenden des Aeschylus und dann im Anfang der

Myrmidonen, wie wir aus den Fröschen und deren Scholiasten wissen.

Auch die Metra sind denen des Aeschylus nahe verwandt. Zuerst bemerke man, daß nirgend ein Trimeter auf zwei Personen vertheilt ist, dies aber ist Eigenthümlichkeit des Aeschylus und kommt nur noch in der Antigone des Sophokles wieder, dem ältesten der erhaltenen Stücke dieses Dichters. Sodann die Behandlung der Trimeter selbst, welche weit weniger Auflösungen enthalten als man irgend bei Euripides oder selbst in den spätern Stücken des Sophokles antreffen wird; auch die Art wie sich der Perioden- und Satzbau durch den Vers schlingt, deutet auf eine frühe Olympiade. Noch eine ganz besondere metrische Eigenthümlichkeit, welche den soliden Fleiß und jene ältere, namentlich am Sophokles zu rühmende *ἀκρίβεια* bezeugt, behalten wir uns für einen besondern Anhang vor. Endlich die Chormetra: auf den ersten Blick muß hier der Kundige entscheiden, daß sie alt aber nicht jung sind; sie erinnern an Aeschylus und zunächst an dessen Sieben. Um nur Eins und etwas recht Kenntliches hervorzuheben, so unterscheiden sich in diesem Stück des Aeschylus ganz besonders jene übrigens sehr seltenen Bacchien v. 105.

τί ῥέξεις | προδώσεις, | παλαίχθων | Ἄρης, τὸν | τεὰν γᾶν

dem entspricht nun im Rhesus v. 723, sogar übereinstimmend bis auf die ängstliche Frage, welche hier wie dort gemalt werden soll, und ganz besonders noch gehoben durch die symmetrische Vertheilung an die Halbchöre.

τί λάσκων; — δοςοίζων·
τί δρᾶς δή, τί ταρβεῖς; — καθ' ἡμᾶς περᾶσαι
τίν' ἀνδρῶν;

Und ganz dasselbe gilt von den dochmischen Versen, die sich im Rhesus nicht minder als in den Sieben vorwaltend finden, übrigens auch in ganz ähnlichen Verbindungen.

Und nun ist auch die Rolle des Chors in beiden Stücken

eine sehr ähnliche, hier und dort hat er selbst Handlung und Dialog, ja wie in den Sieben offenbar einzelne aus dem Chor sprechen, so daß kurze Ausrufe an die einzelnen Choreuten vertheilt sind, noch ganz nach Art der frühern *αὐτοσχεδιάσματα*, so haben wir nun auch im Rhesus dieses lebendige Auftreten und Sprechen des Chors, der als handelnde Volksmasse geschildert und charakterisirt ist, nicht aber bloß als Träger lyrischer Strophen dasteht. Daß nun eine solche Behandlung des Chors unverbrüchlich auf ein frühes Alter hinweist, ist klar, denn immer mehr und mehr sonderte sich später der Chor aus der dramatischen Handlung heraus, die er doch ursprünglich ganz allein ausmachte; bei Euripides steht er oft ganz müßig da, und Agathon soll ihm gar Gesänge untergelegt haben, die gar keine Beziehung mehr zum Stück hatten; in der Alexandra des Lykophron endlich fällt er gänzlich weg, so wie ihn auch schon die mittlere Komödie aufgegeben hatte.

Und unter diesen äschyleischen Verwandtschaften vergesse man endlich nicht den Schluß unseres Rhesus mit Fackelzug und Fackeltanz; er erinnert aber nicht bloß an den Schluß der Eumeniden, sondern auch an das Satyrspiel der Perser, den Prometheus *πυρκαεύς*; hier kam, wie Welcker sehr wahrscheinlich macht, zum Schluß ein Fackeltanz vor, und gerade den Effekt dieses Stücks, das nur 4 Jahre früher gegeben und gewiß seitdem mehrmals wiederholt war konnte Sophokles sich aneignen wollen. Später aber scheint dergleichen nicht mehr vorgekommen zu sein, wenigstens beklagt sich Aeschylus in den Fröschen, daß niemand mehr verstehe die Fackel zu schwingen.

Soll auf der andern Seite die Verwandtschaft des Rhesus mit sophokleischem Charakter nachgewiesen werden, so ist erstlich schon früher dargelegt worden, daß Sophokles das Eigenthümliche seiner Kunst sogar fast nur an diesem Stoff gelernt haben kann und daß er auch ganz in der Nähe liegende Stoffe bearbeitet, z. B. den Raub des Palladiums durch Odysseus und

Diomedes; dann ferner scheint der Rhesus wirklich, wovon sogleich, mit allen Stücken, die in die Jugend des Dichters gehören, innere Verwandtschaft und mit einigen sogar äußere Beziehung zu haben. Unverkennbar deutet aber auf ihn und keinen andern die Schärfe, Prägnanz und ausdrucksvolle Knappheit des Dialogs, so wie die große und feine Kunst in der Führung desselben. Endlich würde denn in Stoff und Ausdruck, was selbst Hermann bemerken mußte, wiewol er es ganz anders auslegte, jene enge Beziehung zu Homer zutreffen, die wir gerade von Sophokles wissen: *τὸ πᾶν μὲν οὖν Ὁμηρικῶς ὠνόμαζε, τούς τε μύθους φέρει κατ' ἴχνος τοῦ ποιητοῦ.*

Zuletzt wenigstens hier noch die Andeutung eines nicht unerheblichen Grundes für jene Zeit, welche wir dem Stück anweisen: er liegt in der geringern Länge von noch nicht 1000 Versen. Die Tragödien sind immer größer geworden, so daß man die fortrückende Zeit sehr leicht mit der wachsenden Verszahl der Stücke parallelisiren kann. Hiervon noch mehr in folgenden Abschnitten.

Aber noch steht alledem etwas sehr wichtiges entgegen: wie kann wohl der Rhesus ein Stück des Sophokles sein, da er ja doch nirgend als solches genannt wird. Erst wenn mit diesen innern Argumenten auch eine solche Notiz zusammenträfe, kann die Argumentation Gewicht haben. Aber dann brauchten wir auch die Argumentation nicht und eine Verwechselung wäre zu keiner Zeit möglich gewesen, Aristarch hätte den Krates überzeugt und dieser hätte sich ergeben müssen. Daß Aristarch nicht nur ohne solche Notiz, sondern auch gegen die ausdrückliche der Didaskalieen die Möglichkeit und Wahrscheinlichkeit aussprach, unser Stück möchte dem Sophokles gehören, dies wird die Bedenklichkeit am besten entfernen. Zumal da auf der andern Seite trotz jener Nachricht in den Didaskalieen doch von den alten Schriftstellern, welche den Euripides so häufig citiren, nir-

gend unser Rhesus als dessen Werk und überhaupt gar nicht mit Namen angeführt wird, also war für sie entweder Rhesus nicht vorhanden, oder er war kein Stück des Euripides, sondern des Sophokles. Vielleicht war er gar, wie denn häufig, einige Zeit verloren und kam dann wieder ans Licht, was er als ein so frühes Stück des Dichters und zumal als ein Gelegenheitsstück um so eher konnte: weiß doch Plutarch im Cimon, was man so sehr fordert, durchaus nichts mehr von damals gegebenen Stücken, weder des Sophokles noch des Aeschylus, zu berichten. Dies erklärt denn auch das Versehen in den Didaskalien um so besser und wieder reicht in der That dies einzige Versehen vollkommen hin, den späteren Stand der Sache zu erklären. Waren auch etwa noch hie und da Ueberlieferungen und historische Spuren vorhanden, die auf Sophokles hinweisen und die auch Aristarch außer seinem Urtheil nach dem Charakter des Stücks bestimmen und leiten mochten, so wurden sie unter den spätern doch verdrängt und bald gänzlich verwischt, so bald das Stück einmal auf die falsche Autorität der Didaskalieen bei denen das Euripides stand. Und doch schienen sich noch ganz leise Spuren bei Eustathius in jenem *φασί* und bei Plutarch in jenem *πον* zu entdecken; wenn man will, kann man hiemit etwa noch folgendes verbinden. Zu den Versen der Frösche v. 1032:

> *'Ορφεὺς μὲν γὰρ τελετάς θ' ἡμῖν κατέδειξε, φόνων τ' ἀπεχέσθαι.*
>
> *Μουσαῖος δ' ἐξακέσεις τε νόσων καὶ χρησμούς —*

giebt der Scholiast: *ὁ δὲ Σοφοκλῆς χρησμολόγον αὐτόν φησι*: da nun in der öfters berührten Stelle des Rhesus, Orpheus und Musäus ähnlich erwähnt werden, so läge der Gedanke nicht allzufern, es möchte ein Leser jene Stelle sich allegirt haben, während ein späterer, der das Bezügliche nicht mehr vergleichen konnte, vielmehr erst aus den Worten des Komikers auf den Inhalt der sophokleischen Parallelstelle schloß.

Aber auch hiemit sind unsere Beweismittel noch keineswegs erschöpft; mit jedem Schritt, den wir thun, werden sich ihrer neue finden: könnte das nun wohl einer irrigen Ansicht geschehen? Das Kennzeichen des Wahren ist, daß es nicht uur selbst einfach ist, sondern daß es auch über alles Verwandte Einfachheit und klare Auflösung verbreitet. Ob dies Merkmal zutrifft, mag man nun im Folgenden beurtheilen.

X.

Die Trilogie des Rhesus.

καὶ τοῦτο λέξω, καὶ μάθ', ὡς ὀρθῶς ἐρῶ.
Eumenid.

Wenn wir nun geneigt waren in dem Rhesus das erste Stück des Sophokles zu sehn, so steht solcher Annahme in allen Büchern eine Gewißheit entgegen, denn nichts minderes als dies möchte man aus der Verbreitung einer andern Annahme schließen. Die Stelle, die wir ausfüllen wollen, ist schon besetzt; wir kommen zu spät; das erste Stück des Sophokles kann nicht der Rhesus sein aus dem einfachen Grunde, weil es der Triptolemus ist. Wo steht dies? Ueberliefert ist es allerdings nirgend, sondern es ist erst geschlossen, aber da kein geringerer als Lessing selbst es schloß, so wollen wir um dieser von uns hochgeehrten Autorität willen, gern allen Büchern ihre Bereitwilligkeit des Nachsprechens verzeihn.

Lessing hat in den Anmerkungen zu seinem Leben des Sophokles von dem ersten Auftreten und Siege dieses Dichters gehandelt, und fährt fort:

„Hier sollte ich diese Anmerkung schließen. Doch ich habe ihr noch einen wichtigen Zusatz zu geben, den ich im Texte nicht versprochen habe. Das einstimmige Zeugniß des Plutarch und

Eusebius (nämlich über das erste Auftreten) wird durch ein drittes bestättiget, das, soviel ich weiß, zu diesem Zwecke noch von niemandem angeführet worden. Ich meine eine Stelle bei dem ältern Plinius. Er redet in dem achtzehnten Buche seiner Naturgeschichte (Sect. 12. Tom. II. ed. Hard. p. 107) von der verschiedenen Güte des Getreides in verschiedenen Ländern, und schließt: Hae fuere sententiae Alexandro regnante, cum clarissima fuit Graecia, atque in toto terrarum orbe potentissima; ita tamen ut ante mortem ejus annis fere CXLV Sophocles poeta, in fabula Triptolemo, frumentum Italicum ante cuncta laudaverit, ad verbum translata sententia:

Et fortunatam Italiam frumento canère candido. Nun ist hier zwar nicht ausdrücklich von dem ersten Trauerspiele unsers Dichters die Rede; allein es stimmet die Epoche desselben mit der Zeit, in welche Plinius den Triptolemus setzet, so genau überein, daß man nicht wohl anders als diesen Triptolemus selbst für das erste Trauerspiel des Sophokles erkennen kann. Die Berechnung ist gleich geschehen. Alexander starb in der hundert und vierzehnten Olympias; hundert und fünf und vierzig Jahre betragen sechs und dreißig Olympiaden und Ein Jahr, und diese Summe von jener abgerechnet giebt sieben und siebzig. In die sieben und siebzigste Olympias fällt also der Triptolemus des Sophokles; und da in eben diese Olympias, und zwar in das letzte Jahr, wie wir gesehn haben, auch das erste Trauerspiel desselben fällt: so ist der Schluß ganz natürlich, daß beide Trauerspiele eins sind."

Lessings Anmerkung dazu ist: „Fabricius macht in dem Verzeichnisse der verlornen Trauerspiele des Sophokles unter Triptolemus eben diese Berechnung, aber ohne im geringsten für das erste Trauerspiel desselben etwas daraus zu schließen."

Wie gesagt nun, Lessings Schluß ist bündig genug abgefaßt, seine Sache hat überall Eingang gefunden, sie schien abgemacht. Nur ich glaube Lessings Sache fortzusetzen, wenn ich

mit einem Zweifel anhebe. Allerdings kommt es dem Plinius gar nicht darauf an, uns eine Nachricht über das Alter des sophokleischen Stücks, geschweige denn über sein erstes Stück, zu geben, sondern er spricht nur von der verschiedenen Ansicht, die zu Alexanders Zeit und zur Zeit des Sophokles über das italische Getreide geherrscht habe, und daher kommt es, daß er die Zeitangabe jenes Stücks von Alexanders Tode ab rechnet, — eine Rechnung, die in jedem andern Fall höchst sonderbar sein würde. Gewiß ist sie nicht ohne Zweideutigkeit, um jenen Calcul darauf zu gründen, was auch Lessingen selbst nicht ganz entging. Denn die Angabe nach Jahren vor Alexanders Tode kann Plinius nur erst selbst berechnet haben, weil sie bloß von seinem bestimmten Zweck abhängig ist, er mußte also andere Angaben, Angaben nach Olympiaden vor sich haben. Von welcher Art diese nun auch gewesen sein mögen, entweder zusammenhängende chronologische Tabellen der Stücke, oder einzelne Notiz, in jedem Fall läßt sich mit bestem Recht erwarten, daß dies Stück des Sophokles als Erstlingsarbeit genannt war, oder dafür unmittelbar erkannt werden mußte, denn jede chronologische Bestimmung, welche bloß der Stücke und des Dichters selbst wegen, nicht aber des italischen Weizens wegen gegeben wurde, hatte kein höheres und wichtigeres Interesse, als eben dies zu vermerken und anschaulich zu machen. War aber dies, so bleibt auch bei dem ganz andern Zweck des Plinius doch noch immer sehr auffallend, daß er nichts von einer anderweitig so wichtigen Notiz sollte mit einem einzigen Wort hinüber genommen haben, um so mehr, als dies zu besonderer Beglaubigung seiner Angabe dienen konnte und sogar nöthig war, um dem Zweifel an ein so frühes Auftreten des Dichters zu begegnen. Dagegen wie die Sache jetzt steht, muß man sagen, Plinius hat so wenig daran gedacht, uns eine Nachricht von dem ersten Werk des Sophokles überliefern zu wollen, daß man seine Glaubwürdigkeit dafür nicht verbindlich machen kann. Nur das Jahr trifft

überein, in dem dieser Tragiker zuerst aufgetreten sein soll, weiter nichts. Gesetzt nun, es sei in der Zahl wirklich kein Irrthum, weder von Seiten der Nachrichten, die Plinius benutzte, noch seiner selbst, noch der Abschreiber, durch deren lange Reihe seine Worte auf uns gekommen sind, so bleibt ja doch noch immer eine sehr große Unbestimmtheit, denn wer sagt uns, daß Sophokles in jenem Jahr nur ein einziges Stück auf die Bühne gebracht; es wurde mehrmals im Jahr gespielt und nachdem er sich einmal öffentlich gezeigt hatte, und so großen Beifall erhielt als Plutarch im Cimon berichtet, fuhr er gewiß fort, Stücke regelmäßig an jedem Fest auf die Bühne zu bringen, was er um so mehr mußte, als ja Aeschylus ungehalten nach Sicilien abgereist war und eben nur er ihn verdrängt hatte. Und wollen wir noch mehr zugestehen, nämlich daß selbst der Triptolemus beim ersten Auftreten des Sophokles auf die Bühne gekommen sei, so bleibt ja noch die große Frage, ob er damals allein oder mit andern Stücken zusammengegeben wurde. Daß Lessing sich diesen Einwurf nicht machte, kommt daher, weil er die früher von uns angeführte und des Nähern besprochene Notiz des Suidas anders auslegte.

Es heißt darin, Sophokles stritt um den Preis Drama gegen Drama und nicht nach der Tetralogie: *δρᾶμα πρὸς δρᾶμα, ἀλλὰ μὴ τετραλογίαν*. Wie nun Lessing diese Worte versteht und was er überhaupt von der Tetralogie denkt, möchte leicht das Verworrenste seiner ganzen Schrift sein. Einestheils meint er, Sophokles müßte jene Neuerung erst spät gemacht haben: also? — also doch wohl, gleich Aeschylus, anfänglich mit Trilogieen oder Tetralogieen aufgetreten sein, also ferner doch wohl das erstemal mit mehreren Stücken und nicht mit Einem. Wie aus Note M deutlich hervorzugehen scheint, glaubt nun aber Lessing, sonderbar genug, daß die Stücke der Tetralogie nicht auf einmal, sondern an den vier Festen vertheilt gegeben worden. Aber dies selbst angenommen, so würde ja wieder in

Verbindung mit der Ansicht, daß Sophokles diese Neuerung erst spät gemacht, daraus nothwendig zu folgen scheinen, daß er zugleich an allen vier Festen des Jahrs (nämlich nach dem Irrthum im Laertius) Stücke gegeben habe. Hier nun wiederspricht sich Lessing selbst und zwar seiner Zuversicht, auf die bloße Angabe des Jahrs hin den Triptolemus für das erste Stück zu erklären. Der Meinung aber, der Dichter werde nicht gleich beim ersten Erscheinen die Tetralogie verlassen haben, in der That eine zu wichtige Neuerung für einen Neuling, dieser Ansicht sind auch wir, aber nach unserem Glauben von der Tetralogie, namentlich der äschyleischen, welche Sophokles vorfand, wird die Sache noch schlimmer; denn hier haben wir drei zusammenhängende, zugleich an einem Tage gegebene Stücke: welche Stelle hatte nun hier der Triptolemus, da er doch nur eins von vier zusammen gegebenen Stücken gewesen sein kann? Lessing fragte sich dies gar nicht; wir fragen, können aber nicht antworten. Doch auch hierin liegt schon etwas; denn gesetzt, der Triptolemus war wirklich das Erstlingsstück des Dichters, er war das, womit Sophokles dem Aeschylus gegenüber stritt und ihn besiegte, und es sei dies dem Plinius aus alten Nachrichten, deren es gab, bekannt gewesen: wie geht es alsdann nur zu, daß Plutarch nichts davon weiß, der uns doch offenbar so gern im Cimon davon erzählt hätte. So wenig nun aber der Triptolemus auf jene Gelegenheit, auf das dem Cimon gegebene Fest, paßt, so vortrefflich paßt der Rhesus darauf, welchen wir mit jener Nachricht des Plutarch in Verbindung brachten, und hierauf gestützt für das erste Stück erklärten. Alles dies zusammengehalten ist nun gewiß sehr geeignet, um großen Verdacht gegen die von Lessing ausgehende Annahme zu erwecken.

Aber doch bleibt noch Ein Fall, und auch diesen müssen wir bedenken. Der Rhesus, der als erstes Stück ohne Zweifel weit mehr für sich hat, braucht ja den Triptolemus von diesem Rang noch gar nicht so bestimmt auszuschließen. Denn wenn,

nach dem eben Besprochenen, Sophokles, dem Aeschylus gegenüber, wahrscheinlich dies erste Mal auch eine Tetralogie stellen mußte, so ist noch möglich, daß der Triptolemus zugleich neben dem Rhesus an demselben Tage kann gespielt worden sein. Selbst nach der Erklärung welche wir von der Stelle des Suidas gaben, wird dies noch nicht unmöglich, sofern man annehmen muß, daß, ganz ähnlich wie Aeschylus, auch Sophokles erst weiterhin und nicht gleich beim ersten Auftreten, wo er noch nicht einmal das gesetzliche Alter hatte, seine Neuerungen werde gemacht haben, zumal keine solche, die, wie wir in einem frühern Abschnitt sahn, erst aus einem bereits entwickelten Kunstcharakter hervorgehn konnte. So sehr ist dies natürlich, daß Lessing bei seiner ganz verschiedenen Ansicht doch dasselbe zuvorkommend zugesteht. Hier kommen aber noch besondere Gründe zusammen. Sophokles stritt nämlich damals mit Aeschylus und er besiegte ihn; nun war die Kunstart des Aeschylus die Tetralogie, und er kann ihn wohl schwerlich mit einem einzelnen Stück von so schmalem Zuschnitt als Rhesus besiegt haben, da doch viel später selbst sein Meisterwerk, der König Oedipus, der Tetralogie Pandionis des Philokles, die in äschyleischem Styl gedichtet war, unterlag. Dies sind Gründe genug, daß Sophokles damals eine Tetralogie und zwar eine zusammenhängende muß gestellt haben, denn die unzusammenhängende kam erst sehr viel später auf. Hienach nun entsteht die Frage: kann Rhesus mit dem Triptolemus zu einer äschyleischen, d. h. der Geschichte nach zusammenhängenden Trilogie verbunden gewesen sein? Darauf ist unbedenklich mit Nein zu antworten. Allein noch einen andern Zusammenhang als den der Fabel hatte Aeschylus, ich meine den symbolischen Zusammenhang, wie er sich in den Persern zeigt. In solcher Rücksicht nun wäre für unsern Fall die bloße Bejahung der Möglichkeit gewiß schon höchst bedenklich.

Geben wir nun allen diesen Gründen nach, um den Triptolemos vom Rhesus zu trennen, so ist damit die Sache noch nicht erledigt, vielmehr stellt sich jetzt die viel interessantere Frage: „Wenn Sophokles damals wahrscheinlicher Weise den Aeschylus mit einer Vorstellung nach äschyleischem Zuschnitt, also mit einem fortlaufenden Faden, mag bekämpft haben, und wenn ferner der Triptolemos in solchen Zusammenhang nicht füglich zu bringen ist; welches sind alsdann die Stücke, die mit dem Rhesus zusammen eine solche größere Vorstellung ausgemacht haben, und welche Stelle hat der Rhesus darin eingenommen; war er eine erste, eine zweite oder gar eine dritte Tragödie?

Bei dem gänzlichen Mangel aller direkten und fast auch aller indirekten Nachrichten mag eine solche Frage verwegen scheinen, thöricht aber wäre es sie aufzuwerfen, wenn man nicht im Sinne hat, ihre Beantwortung zu versuchen. Wirklich haben wir dies im Sinne, und denken durch unzweideutige Combination sehr zerstreuter, aber merkwürdig coincidirender Umstände die Lücke der Nachrichten noch auszufüllen und jenen Aufschluß zu geben, den Plutarch im achten Capitel des Cimon so gern gehabt hätte.

Sophokles tanzte bekanntlich nackt bei der Siegesfeier zu Salamis. Dies erzählt uns der Biograph und noch ausführlicher Athenäus (Lib. I. p. m. 20) *Σοφοκλῆς δὲ πρὸς τῷ καλὸς γεγενῆσθαι τὴν ὥραν, ἣν καὶ ὀρχηστικὴν δεδιδαγμένος καὶ μουσικὴν ἔτι παῖς ὢν παρὰ Λάμπρῳ, μετὰ γοῦν τὴν ἐν Σαλαμῖνι ναυμαχίαν περὶ τρόπαιον γυμνὸς ἀληλιμμένος ἐχόρευσε μετὰ λύρας· οἱ δὲ ἐν ἱματίῳ φασί.* Nun wissen wir ferner, daß er in der Nausikaa den Ball schlug und dabei großen Beifall erhielt. Athenäus erzählt dies an derselben Stelle: *ἄκρως δὲ ἐσφαίρισεν, ὅτε τὴν Ναυσικάαν ἔθηκε.* Ferner noch berichtet derselbe Schriftsteller an demselben Ort: *καὶ τὸν Θάμυριν διδάσκων αὐτὸς ἐκιθάρισεν.* Der Biograph fügt

noch eine nähere Bestimmung hinzu: *φασὶ δὲ ὅτι καὶ κιθάραν ἀναλαβὼν ἐν μόνῳ τῷ Θαμύριδί ποτε ἐκιθάρισεν.*

In welchem Jahr das hier erwähnte Drama Nausikaa und wann der Thamyris gegeben worden sei, steht durch keine Ueberlieferung fest; legen wir aber in obigem Zusammenhange jemanden die Frage vor, ob es wahrscheinlicher sei, daß jene Stücke zu den früheren oder daß sie zu den spätern gehört hätten, so kann niemand umhin zu sagen: „zu den früheren." Nichts ist natürlicher, als daß Sophokles, der bereits als Jüngling jene öffentliche Auszeichnung erfahren hatte, wegen seiner orchestischen Kunst und wegen seines Citherspiels, daß dieser auch bei seinem ersten Auftreten als Tragiker jene Vorzüge wieder geltend zu machen suchte. Daß das Ballspiel in der Nausikaa eine orchestische Vorstellung war, versteht sich von selbst und daß Sophokles eine solche in jugendlichem, nicht aber in reiferem Alter producirt haben kann, liegt eben so sehr am Tage, zumal da er hier ohne Zweifel als Mädchen verkleidet war, denn nichts anderes konnte er ballspielend vorstellen, als eine von den Gespielinnen der Nausikaa, oder diese selbst. Also muß jenes Stück, das man am wahrscheinlichsten für ein Satyrspiel gehalten hat, in das jüngere Alter unseres Dichters gefallen sein. Und ganz ähnliches aus ganz denselben Gründen ist auch für den Thamyris zu muthmaßen, ja es geht aus der Combination der Nachrichten ziemlich direkt hervor. Sophokles spielte in der Rolle des Thamyris nicht bloß die Cither, sondern er sprach auch, denn es sind Verse dieses Stücks erhalten, welche nur der Titelrolle in den Mund gelegt werden können. Nun sagt uns aber der Biograph: *Καταλύσας τὴν ὑπόκρισιν τοῦ ποιητοῦ διὰ τὴν ἰδίαν ἰσχνοφωνίαν· πάλαι γὰρ καὶ ὁ ποιητὴς ὑπεκρίνετο.* Hierin liegt ganz deutlich enthalten, daß wenn Sophokles überhaupt einmal eine Rolle gespielt und gesprochen, er dies nicht in seiner ferneren tragischen Laufbahn, sondern beim ersten Auftreten gethan haben werde; denn hier sah er sich veranlaßt nach

früherer Sitte die Rolle selbst zu übernehmen und erst durch den Erfolg konnte er von seiner zu schwachen, für das Theater nicht ausreichenden Stimme überzeugt und zu jener Abweichung von dem Gebräuchlichen bewegt werden. Wiederum aber ist nicht glaublich, daß der feinfühlende Dichter gegenüber dem feinfühlenden athenischen Publikum einen so merklichen Uebelstand, welcher sich das erste Mal zeigen mußte, noch öfters werde wiederholt haben, ehe er ihn abstellte: was folgt hieraus? Ich glaube, daß kein geringer Grund vorhanden ist, vorläufig anzunehmen, Thamyris, und vielleicht auch Nausikaa, möchten gleich beim ersten Auftreten unseres Sophokles gegeben worden sein; wenigstens ersetzt die Einhelligkeit der Nachrichten, was jeder einzelnen an Ausdrücklichkeit abgeht.

Was wir nun zu thun haben, um in unserer Untersuchung fortzuschreiten, ist das einfachste von der Welt: wir müssen nämlich zusehn, ob sich durch den geforderten Zusammenhang der Thamyris mit dem Rhesus zu einer Tetralogie vereinigen läßt; wir müssen ferner zusehn, ob dieser Thamyris, gleich wie der Rhesus, wirklich eine Anspielung auf die damals obwaltenden Umstände darbietet. Hier sind wir nun unserm Ziel ganz nahe, denn man darf jene Frage nur ausgesprochen haben und mit der Lage der Sache bekannt sein, um sogleich in dem Meere der Ungewißheit und schwankender Conjecturen mit Freuden „Land!“ zu rufen.

Der Feldzug, von dem Cimon siegreich zurückgekehrt war, betraf Thracien; Rhesus hat einen Zusammenhang mit Thracien, nicht minder auch dieser Thamyris, welcher im Rhesus selbst der thracische Weise genannt wird: *δεινῷ σοφιστῇ Θρῃκί.* Aber auch mit dem Rhesus ist Thamyris verwandt, er ist dessen Oheim. Dies will nun alles noch nicht viel sagen: aber Thamyris hatte mit den Musen Streit, die Muse kommt nun auch im Rhesus vor und eben hier erwähnt sie des thracischen Sängers, den sie geblendet, weil er

sich vermaß, mit den Musen den Wettstreit zu wagen — den sie geblendet, weil er die Kunst durch sein Spiel entwürdigt habe. Nun spielte ja Sophokles selbst den Thamyris, Rhesus war sein erstes Stück, der Dichter hatte damals noch nicht das vollzählige Alter — dem Leser, wie wir ihn uns wünschen, muß hiemit schon alles klar, einleuchtend und bewiesen sein.

Dennoch aber haben wir es noch der Reihe nach darzulegen: man achte, wie höchst überraschend sich alles löst und welche feinen Gedanken, welcher edle bescheidne Sinn des Sophokles hervorleuchten wird, wahrlich werth, daß ihm damals die zehn Feldherrn einstimmig den Preis ertheilten. Thamyris ist wirklich das erste Stück des Sophokles und nur die liebenswürdige Bescheidenheit des jungen Dichters, welcher noch nicht das für einen Tragiker geforderte Alter besaß, ließ ihn diesen Stoff wählen. Er selbst stellte den Sänger Thamyris dar, der mit den Musen den Kampf wagte und von ihnen geblendet ward. Aber Sophokles dichtete es vielmehr so, daß er selbst sich für besiegt erkannte, und selbst seine Lyra darüber auf der Bühne vor allen Zuschauern zerbrach mit den Worten:

Ῥηγνὺς χρυσόδετον κέρας,
ῥηγνὺς ἁρμονίαν χορδοτόνου λύρας.

Denn dies Fragment aus der Tragödie Thamyris, welches der Scholiast des Oedipus in Kolonos erhalten hat, muß man offenbar dem Thamyris selbst in den Mund legen. Dasselbe Fragment giebt uns zugleich Plutarch und der Zusammenhang in dem er es giebt, kann zum ausreichenden Beleg gelten, daß Thamyris selbst aus Unwillen über sein Spiel die Lyra zerbrach; Plut. Moral. p. 455. *Ἀλλ' ὀργιζόμεθα καὶ πολεμίοις καὶ φίλοις, καὶ τέκνοις καὶ γονεῦσι, καὶ θεοῖς, νὴ Δία, καὶ θηρίοις, καὶ ἀψύχοις σκεύεσιν, ὡς ὁ Θάμυρις·*

Ῥηγνὺς χρυσόδετον κέρας cet.

Was hier das Wort *χρυσόδετον* betrifft, übrigens gewiß nicht gerade ein sehr gewöhnliches, so ist noch besonders glücklich

daß sich auch dies gerade im Rhesus wiederfindet v. 383. ἴδε χρυσόδετον σώματος ἀλκήν.

Wie die Sache jetzt steht, ist es nicht mehr Conjectur sondern schon mehr als Wahrscheinlichkeit, daß dieser Thamyris das erste Stück des Dichters gewesen sein muß, und wie reizend, wie naiv, wie lieblich ist die Erfindung. Auch wissen wir sogar noch näher wie die Blendung vollzogen wurde, denn dies hat uns Pollux, wo er von das Masken handelt, in einer ganz vereinzelten Notiz erhalten. Lib. IV. cap. 19. — ἢ Φινεὺς τυφλὸς, ἢ Θάμυρις, τὸν μὲν ἔχων γλαυκὸν ὀφθαλμὸν, τὸν δὲ μέλανα —. Hienach müßte Thamyris sich vor der Blendung so gestellt haben, daß man das schwarze, nach der Blendung, daß man das matte, trübe Auge sah. Aber noch fehlt ein Fingerzeig, daß Thamyris in der damaligen Aufführung als erstes Stück vorangegangen, und daß er mit dem Rhesus verbunden war. Die Wahrscheinlichkeit ist gleich schon für ersteres, denn eine captatio benevolentiae muß ihrer Natur nach vorauf gehn; das Folgende nun aber setzt nicht nur diesen Punkt außer Zweifel, sondern führt zugleich den vollständigsten Beweis für die Zusammengehörigkeit des Rhesus und Thamyris, was wiederum nicht geschehn kann, ohne doppelt zu bekräftigen, daß beide Stücke dem ersten Auftreten unseres Dichters angehören müssen. Die Muse sagt gegen den Schluß des Rhesus v. 921.

> ὅτ' ἤλθομεν γῆς χρυσόβωλον ἐς λέπας
> Πάγγαιον ὀργάνοισιν ἐξησκημέναι,
> Μοῦσαι μεγίστην εἰς ἔριν μελῳδίας
> δεινῷ σοφιστῇ Θρῃκὶ, κἀκτυφλώσαμεν
> Θάμυριν, ὃς ἡμῖν πολλ' ἐδέννασεν τέχνην.

Dies sind eben die Worte, welche Hermann ganz vorzüglich als ostentatio doctrinae aufführte, da es ihm gilt, den Rhesus für das Machwerk eines Alexandriners auszugeben. Vortrefflich: Hermann hat gar nicht so ganz unrecht, sofern nämlich jene Erzählung dort allerdings nicht recht hinzugehören scheint. Sie ist in

dem gewöhnlichen Zusammenhange des Stücks müßig, überflüßig und scheint geradezu ein Auswuchs, nun haben wir unserseits aber zeigen können, wie sehr im Rhesus alles auf das gemessenste und feinste ausgebildet ist, kein Wort zu viel und ohne scharfe Bezüglichkeit, geschweige denn eine so lange ganz müßige ungehörige und schiefe Stelle. Ein Dichter, wie der des Rhesus, mußte auch hier Absicht und Bedeutsamkeit haben, und es kommt nur darauf an, sie zu finden. Allein das ist wahrlich nicht schwer, denn alles liegt am Tage. Es ist dies am Schluß des letzten Stücks eine nicht ohne bestimmte Absicht gesuchte Rückbeziehung auf das erste Stück und die darin enthaltene captatio benevolentiae, und zwar wieder so geistreich und fein, daß wir auch hier, wie überhaupt durch unsere Vindication, Sophokles in dem schönsten Lichte und ganz in seinem Charakter zeigen. Durchaus sophokleisch ist es, und dergleichen kommt nicht bloß öfters hier im Rhesus, sondern in allen seinen Stücken vor, nämlich das, worin irgend eine besondere Bedeutung liegt, durch Wiederholung noch mehr hervorzuheben. Die Muse spricht nun jene Worte, sie ist eine von denen, welche den Dichter geblendet haben, nicht bloß in der Fabel, sondern soeben auf der Bühne (*κἀκτυφλώσαμεν*), und naiv und scherzhaft klingt der Zusatz, mit dem der Dichter sich selbst recensirt: *ὃς ἡμῶν πολλ' ἐδέννασεν τέχνην.* Er wußte recht wohl, daß er so den Beifall, den er wahrlich verdiente, nur um so reicher und voller ernten werde, und hierin täuschte er sich nicht. Gewiß war alles dies für den Dichter schon Grund genug, mit keinem andern Stück als dem Thamyris zuerst aufzutreten; aber auch noch folgendes kommt hinzu. Dem Gebrauch nach mußte damals Sophokles als Dichter selbst die Hauptrolle übernehmen, aus Neigung aber mochte er sich eine solche wählen, wo er seine bekannte Virtuosität im Citherspiel zeigen konnte, freilich im Spiel ohne Gesang, denn seine Stimme reichte nicht einmal aus, sprechend das Theater zu füllen. In jeder andern Rolle wäre nun der Man-

gel des Gesanges aufgefallen, nur gerade beim Thamyris nicht, denn von ihm heißt es im Plinius H. N. VII. 57: cithara sine voce cecinit Thamyris primus. So trifft denn alles erwünscht zusammen, um die geniale Erfindung des Sophokles zu krönen, gewiß aber auch um unsern Fund zu bestätigen. Allein auch hier sind wir noch nicht zu Ende. Als der treffliche ungenannte Biograph uns erzählt: *φασὶ δὲ, ὅτι ἐν μόνῳ τῷ Θαμύριδί ποτε ἐκιθάρισεν*, so fährt er unmittelbar fort: *ὅθεν καὶ ἐν τῇ ποικίλῃ στοᾷ μετὰ κιθάρας αὐτὸν γέγραφθαι.* Wenn Sophokles, wie es hier heißt, nur in dem einzigen Thamyris die Cither gespielt hätte, so begreift sich hieraus leicht, dieses einzige Stück möchte sein erstes gewesen sein, desto schwerer aber begreift sich, wie man Sophokles, den großen Tragiker, habe als Citherspieler malen wollen, falls es überhaupt darauf ankam, ihn seinem Verdienst nach zu feiern. Lessing, der hierüber eine Betrachtung angestellt, fordert, um sich die Sache zu erklären, ein zwiefaches, erstlich müsse Sophokles zu einer Zeit gemalt sein, wo man sein tragisches Verdienst schon habe schätzen können, dies sei aber nicht in seiner Jugend der Fall gewesen; wurde er dagegen in reiferm Alter gemalt, dann könne es nicht mehr von Polygnot geschehn sein, sondern höchstens von Mikon. Beides ist falsch und schief, so wie überhaupt diesmal das ganze Räsonnement verworren und zu nichts führend. Im spätern Alter des Sophokles, als man daran denken konnte seinem tragischen Lorbeer auch auf diese Weise Gerechtigkeit werden zu lassen, scheint die Poikile überhaupt schon vollendet gewesen sein; galt es aber, ihn als Tragiker zu verewigen, warum malte man ihn als Citherspieler? wollte man ihn in seiner Vollendung feiern, warum stellte man ihn als Jüngling und Anfänger dar? Wahrlich was Sophokles in der Tragödie entwickelte, stellte sein Citherspiel so sehr in den Hintergrund, daß er es selbst aufgab und daß man ihn unmöglich, als *Tragiker, mit* der Cyther bilden konnte. Sind denn auch überhaupt

Tragiker in der Poikile abgebildet? Nein. War dies ein Ort, um künstlerischem Verdienst seine Palme zu geben? Nein, denn dafür waren die tragischen Preise, hier aber bildete man ikonisch die Feldherrn Athens ab. Von Miltiades wissen wir dies und mehr als wahrscheinlich wird es vom Cimon, der ja gerade damals in größter Gunst des Volks stand, als er die Gebeine des Theseus von Skyros nach Athen brachte, wie es der Orakelspruch befohlen hatte. Daß man diesen Pompzug in der Poikile durch Malerei dargestellt, wird nicht gesagt, aber es waren hier einmal Begebenheiten abgebildet, die in der Geschichte Athens Epoche machten; nun konnte in jener Zeit, wo doch eben die Halle gemalt wurde, nächst den Perserkriegen nichts wichtiger sein, als das Einbringen der Gebeine des Schutzheros von Athen, des Theseus. War aber dies Fest dargestellt, dann konnte Sophokles darauf eine Stelle haben, und er konnte sie nicht anders haben, als in der Gestalt des Thamyris, denn nur in dieser gehörte er dem Fest an. Das hängt nun so leicht und natürlich zusammen und ist der einzige Weg aus einer Fluth von Undenkbarkeiten und Verstößen gegen griechische Sitte sich zu retten, daß eben hiedurch wiederum kein unbedeutendes Gewicht auf unsere Vindication zurückfällt, wonach Thamyris und Rhesus an Einem Tage und zwar an jenem Feste zu Ehren des Cimon müssen gegeben sein. Lessings Argumentation ist auch schon darum mißlich, weil er sie auf die Dauer weiblicher Reize, nämlich von Cimons Schwester, gründet. Um Sophokles als Tragiker zu ehren, wurde ihm, aber erst nach seinem Tod, durch Volksbeschluß eine Statue gesetzt, und zwar auf Antrag des Redners Lykurg (vitae X Oratt. p. 841.): *ὡς χαλκᾶς εἰκόνας ἀναθεῖναι τῶν ποιητῶν, Αἰσχύλου, Σοφοκλέους, Εὐριπίδου καὶ τὰς τραγῳδίας αὐτῶν ἐν κοινῷ γραψαμένους φυλάττειν.* Ein Volksbeschluß war dazu nöthig, und Lessing irrt sehr, wenn er meint, Polygnot habe darum malen können, was er wollte, weil er umsonst malte; wie schwer es übrigens geahndet wurde,

wenn ein Künstler unerlaubter Weise Portraits anbrachte, wissen wir vom Phidias. Ein anderes ist, wenn Polygnot den Kopf seiner Geliebten, weil sie schön war, benutzte.

Nun haben wir aber erst zwei Stücke und noch keineswegs die Tetralogie; falls letztere nöthig wäre, so brauchten wir noch eine Tragödie und das Satyrspiel. Aber auch was den Thamyris und Rhesus anlangt, so hängen sie nicht sowohl der Fabel als vielmehr der Gelegenheit nach zusammen. Denn wenn auch Thamyris einigen Conex mit seinem Neffen Rhesus hat, so reicht dies noch nicht aus, eine äschyleische Trilogie zu geben; indeß wenn wir genau zusehn wollen, so steht dies nicht im Wege, ist vielmehr für das Aufgestellte nur höchst förderlich. Nämlich Aeschylus hatte vor den Persern noch nicht die Trilogie, hier entwickelte er sie erst, und auch jene Stücke hingen nicht der Fabel nach, sondern nach ihrer Bedeutsamkeit zusammen und zwar in Bezug auf eine festliche Gelegenheit. Letztere haben wir auch hier, und der Rhesus ist nur gerade um eine Olympiade später gegeben worden als die Perser. Nicht nur ist es also wenig auffallend, sondern es ist sogar natürlich, daß sich Sophokles hienach einigermaßen richtete. Dazu kommt noch, daß die eigentliche Ausbildung der trilogischen Form später zu fallen scheint; nur die Sieben sind vor dem Rhesus, die Orestie, wahrscheinlich eine der umfangreichsten zusammenhängenden Trilogien, ist viel später.

Dies zum Maßstab genommen, so müßten wir auch ein drittes Stück zunächst im Bereich der festlichen Gelegenheit suchen. Das Orakel hatte anbefohlen, die Gebeine des Theseus von Skyros nach Athen zu bringen und ihn als heimischen Heros zu verehren. Hienach müßte nun das Hauptstück dem Theseus gegolten haben und eine Tragödie dieses Namens findet sich allerdings in dem Katalog der verlorenen Stücke des Sophokles; aus den sehr kärglichen Fragmenten dagegen ist nichts, weder für noch wider, zu entnehmen. Vielleicht daß der Inhalt

eines solchen Stückes der Ueberfall und die Ermordung des Theseus durch den König Lykomedes war, wie Plutarch in der oben angezogenen Stelle berichtet: nichts würde mehr als dies auf jene festliche Gelegenheit gepaßt haben. Allein diese Andeutung ist wohl zu unbestimmt und man kann sonst nur noch aus ganz allgemeinen Gründen hinzufügen: Gab es überhaupt einen Theseus des Sophokles, und hat Sophokles, wie durch Plutarch feststeht, bei der damaligen Feierlichkeit des Theseus Stücke gegeben, so sollte man denken, daß der Theseus gerade damals muß gegeben sein, wo er allein wahre Bedeutung haben konnte. Als ein frühes Stück und als ein Gelegenheitsstück konnte er um so leichter untergehn; weil alle Stücke, der Thamyris sowohl als der Theseus und Rhesus, so ganz und so natürlich auf diese Gelegenheit paßten, konnte sich die Nachricht von dem, was damals gespielt worden, um so leichter schon im Alterthum verlieren, viel leichter, als wenn die Stücke nicht gepaßt hätten. Auch ist nichts natürlicher, als daß immer zu Anfang einer neuen Kunstentwickelung nicht leicht jemand daran denkt, alle Umstände gewissenhaft aufzuzeichnen, weil sich noch nicht absehn läßt, was daraus werden wird.

Aber so Allgemeines kann hier nichts bedeuten, und wir werden vielleicht gar besser thun, den Theseus ganz aus dem Spiel zu lassen, aus zwei Gründen hauptsächlich. Erstens weil dann der Thamyris unmittelbar an den Rhesus kommt, wodurch die Beziehung, welche beide auf einander haben, nur noch deutlicher wird, zweitens weil für eine so frühe Aufführung der Umfang zu groß zu werden scheint, wovon in einem spätern Abschnitt, und weil wir hier eine Gestalt der Trilogie erhielten, welche der spätern unzusammenhängenden allzuähnlich werden würde; letzteres nun aber verbietet sich durch den natürlichen Entwickelungsgang.

Daß der Rhesus ein Endstück sei, geht namentlich auch aus seiner geringen Verszahl hervor, welches auf zweierlei deutet,

erstlich auf ein Stück früher Zeit, zweites nicht auf ein Mittelstück der Trilogie, denn diese waren immer die größten, sondern auf ein Anfang- oder Endstück. Doch können wir dies, so wie einige andere sehr interessante Umstände, welche gleichfalls an die Hand geben, den Rhesus für ein letztes Stück zu halten, erst im nächsten Abschnitt verfolgen, so viel sich nämlich davon verfolgen läßt.

Fragt man nach dem Satyrspiel, das die Trilogie schloß, so wäre mirs ganz recht, wenn man dafür die schon oben genannte Nausikaa halten will. Die Präsumtion ist dafür, daß sie ein frühes Stück des Sophokles sei, und daß dieser sich beim ersten Auftreten ganz besonders in seiner orchestischen Kunst zeigen mochte. Odysseus stieg, sonder Zweifel, in diesem Stück ans Land, gerettet nach seinem Unglück zur See, die scherzenden verschämten Mädchen machten das Spiel besonders heiter. Nun kam Odysseus aber schon im Rhesus vor, und Odysseus, der mit Weisheit begabte Liebling der Athene, konnte, zumal wie er sich gerettet sah und das Land bestieg, sehr leicht zu sinnreicher Anspielung auf die Gelegenheit genutzt werden. Nachweisen freilich läßt sich nichts näheres.

Aber was den Triptolemus anlangt: hat sich etwa Plinius in seiner Rechnung ganz verzählt und gehört er in eine spätere Zeit? Dies ist nicht nöthig anzunehmen, vielmehr scheint das Stück bei jener Zeitangabe desselben Jahrs noch eine neue Aehnlichkeit mit dem Rhesus zu gewinnen, sofern es nicht minder eine historische Anspielung enthalten hätte, welche gewiß nicht mit Unrecht selbst unter den Beweisen für unsere Annahme darf aufgezählt werden.

Nämlich kurz nach den Perserkriegen und nach jenen siegreichen Unternehmungen, die Cimon am Strymon ausgeführt, schickten die Athener 10,000 Kolonisten in jene Gegend, namentlich nach Novemviä (*Ἐννέα ὁδοί*); aber sie wurden meuchlerischer Weise von den Edonen überfallen und großentheils niedergemetzelt.

Vergleicht man nun hiemit die Fabel des Stücks, soweit sie aus dem Mythus und aus alten Erwähnungen bekannt ist, so kann an eine Anspielung auf die damaligen historischen Verhältnisse nicht länger gezweifelt werden. Thracien überdies, wie aus Plinius und andern hervorgeht, galt für die getreidereichste Gegend in ganz Griechenland, Sophokles selbst nennt das Land im Rhesus: *χρυσόβωλον*. Auch konnten wohl nur ganz besondere Hoffnungen, die man sich von diesem Lande machte, eine so große Zahl von Kolonisten zusammenbringen, die damals nach Thracien zogen, denn ihrer waren zehn tausend. Nun ermahnt aber Ceres in dem Triptolemus, wie Dionysius von Halicarnaß im ersten Buch seiner Antiquitäten erzählt, diesen ihren Sohn Triptolemus, einen attischen Heros, ihren Dienst auszubreiten. Die Fabel lautet nun weiter so: Triptolemus ging auf das Geheiß der Mutter nach Thracien zum König Lyncus — doch besser als ich erzählt es Ovid (Metam. V. v. 645):

> Atque levem currum Tritonida misit in arcem
> Triptolemo, partimque rudi data semina jussit
> Spargere humo, partim post tempora longa recultae
> Jam super Europen sublimis et Asida terras
> Vectus erat juvenis, Scythias advertitur oras.
> Rex ibi Lyncus erat. Regis subit ille penates.
> Qua veniat, causamque viae, nomenque rogatur,
> Et patriam. Patria est clarae mihi, dixit, Athenae;
> Triptolemo nomen: veni nec puppe per undas
> Nec pede per terras: patuit mihi pervius aether.
> Dona fero Cereris, latos quae sparsa per agros
> Frugiferae messes, alimentaque mitia reddant.
> Barbarus incidit: tantique ut muneris auctor
> Ipse sit, hospitio recipit: somnoque gravatum
> Aggreditur ferro. Conantem figere pectus
> Lynca Ceres fecit: rursusque per aëra misit
> Mopsopium juvenem sacros agitare jugales.

Die Niederlage der Kolonisten dagegen wird erzählt von Thucydides I, 98, 100.) und von Diodor (XI, 60.); man vergleiche noch Corsini fasti Attici Ol. 77,4.

Der Rhesus enthielt eine Anspielung; eine solche, noch viel ausdrücklicher und durchgängiger als dort, liegt hier ganz nahe; also wird man von diesem Triptolemus auch das Gleiche annehmen müssen. In der That sollte es auffallen, wenn Sophokles vom Rhesus bei seinem ersten Auftreten einen so großen Erfolg gesehen hätte, ohne bei dieser gebotenen Gelegenheit Aehnliches zu versuchen, wozu jene Fabel so trefflich entgegenkam. Noch mehr bietet sich an, um dies wahrscheinlich zu machen. Es ist nämlich ihrer innern Anlage nach diese Fabel der des Rhesus sehr verwandt und nichts wäre natürlicher, als daß Sophokles nach dem Siege mit jener unmittelbar danach auf diese verfallen wäre. Denn auch hier ist ein heimlicher Anschlag; ein solcher nun führt aber auf jenem eigenthümlichen Wege des Sophokles weiter fort, den wir aus dem Homer entwickelten. Näher gegeben aber war die Durchführung dieser Kunstart im Rhesus; dort durfte Sophokles nur ins Dramatische übersetzen, hier mußte er schon mehr auf eignen Füßen gehn. Durch diesen heimlichen Anschlag ist nun aber das Leben Eines bedroht, der hier den Zuschauern nur noch besser empfohlen ist, als ein athenischer Heros; und wie tief mußte die schmerzliche Anspielung auf den Tod der überfallenen Athener ergreifen — aber doch gab die Fabel einen gewissen Trost, denn Ceres rettete und rächte ja ihren Triptolemus. Es gehört viel Ungläubigkeit dazu, um von diesem Zusammenhange, der zu einfach ist, als daß er unwahr sein könnte, nicht gewonnen zu werden; hat aber dies etwas für sich, dann fällt auch Gewicht zurück auf den Thamyris, den Theseus, den Rhesus, denn alle diese Dinge hängen in die Runde zusammen und jedes steht für alle andere. Daß aber der Triptolemus auf keine Weise ein Satyrspiel sein kann, wie in allen neuern Büchern steht, darf man schwerlich annehmen;

es ist gar kein Grund dazu vorhanden, und der Inhalt der Fabel bezeichnet sehr deutlich eine Tragödie.

Endlich gab diese Fabel einen heimlichen Ueberfall bei **Nacht**, worin sich eine neue Aehnlichkeit mit dem Rhesus ergiebt. Als Schlegel nach Umständen suchte, das letztere Stück schlecht zu finden und wiederum diese Schlechtigkeit zu erklären, da verweilte er bei der nächtlichen Zeit, um welche allerdings dasselbe spielt. Schade, daß er sich doch nicht näher darüber ausgesprochen und auffallend, daß Hermann, der das Stück für ein alexandrinisches Machwerk erklärt, nicht mehr Gründe aus diesem in der That befremdlichen Umstande schöpft, sondern ziemlich leise an diesem Punkt vorbeischlüpft. Und zwar spielt so gut als das ganze Stück bei Nachtzeit, höchstens daß man gegen Ende Morgendämmerung, Morgen und Tag annehmen darf.

Wie, läge hierin vielleicht irgend eine Andeutung auf die natürliche Tageszeit, und spielte man etwa auch am Abend und bei Nacht, so wie ja doch die bacchischen Feierlichkeiten nächtlich waren, denn χόροις παννυχίοις wird dieser Gott verehrt. In den Eumeniden kommt zum Schluß ein Fackelzug vor, ebenso im Rhesus, wahrscheinlich, wie es Welcker zu machen suchte, auch im Satyrspiel der Persertrilogie, im Prometheus Feuerzünder. Sieht man ferner die Satyrspiele nach, welche derselbe Gelehrte in den Nachträgen zu construiren sucht, so wird man in nicht wenigen Nacht und Feuer finden; nun machten aber die Satyrspiele jedesmal den Beschluß. Selbst vorausgesetzt, daß Welcker in seinen Constructionen häufig irrte, so wird ihm dies doch nicht überall widerfahren sein, und kurz die Sache bleibt merkwürdig. Endlich weiß man, daß zum Schluß der Troerinnen um den Brand von Troja zu bezeichnen, die ganze Decoration in Flammen gestanden haben muß, weil der Chor es ja ausdrücklich sagt. Aber Flammen sind bei Tage kein sonderliches Schauspiel, wohl aber bei Nacht und Dunkelheit. Endlich spricht Aristoteles von einer ganzen Klasse von Stücken, in de-

nen er ähnliche Schauspiele meinen muß (cap. XVIII.): τὸ δὲ τέταρτον [ὁμαλόν]· οἷον αἵ τε Φορκίδες καὶ Προμηθεὺς καὶ ὅσα ἐν ᾅδου. Unzweifelhaft spricht er hier von den Schaustücken fürs Auge, die er auch sonst tadelt; dies ergeben schon die Beispiele, auf welche dagegen das ὁμαλόν gar nicht paßt; letzteres ist nur für ein Einschiebsel zu halten, denn was wäre sonst wohl auch für eine Logik in dieser Viertheilung der Tragödie 1) in die verflochtene, 2) die pathetische, 3) die ethische, 4) die gleichmäßige. Jeder sieht, daß die Nummern 2, 3, 4 eben diese gleichmäßige schon sind und sämtlich der verflochtenen gegenüberstehn, nun nennt der Philosoph hier sogleich die Unterabtheilungen. Entweder fiel der Name der letzteren Gattung aus, oder Aristoteles ließ sie gleich unbenannt, setzte aber gerade hier Beispiele hinzu, um mit ihnen zu bezeichnen, was er meine; allerdings deutlich genug. Hienach ist nun auch klar, daß Hermanns Emendation ἁπλοῦν nichts bessert, sondern nur denselben logischen Fehler hineinbringt. Osann in seinem Buch über den Ajax brachte das ἁπλοῦν noch einmal nach Hermann als Neuigkeit und Heilmitttel. Bekker, wie ich sehe, ließ jenes ὁμαλόν aus diplomatischen Gründen weg. Daß man aber, worauf es uns hier zunächst ankommt, den Hades nicht taghell darstellte, dürfte wohl anzunehmen sein.

Haben wir nun aber etwa wirklich eine große Entdeckung über die Tageszeit, wann gespielt wurde, hiedurch gemacht? Ich trage doch noch sehr Bedenken: daß man nicht etwa die natürliche Dämmerung des gen Abend und zur Nacht sich neigenden Tages brauchte, dagegen scheint zu sprechen, daß es auch Stücke giebt, deren erste Scene bei Nacht und Morgendämmerung spielt, während die übrige Handlung bei vollem Tage vorgeht, wie dies etwa im Agamemnon und in der Iphigenie in Aulis der Fall ist. Nun könnte man freilich sagen, beide Stücke waren die ersten einer Tetralogie, wie dies von jenem augenscheinlich ist, von letzterem aber durch ein Scholion zu den Fröschen nicht minder

feststeht. Sollte man also annehmen, daß diese Stücke wirklich mit der natürlichen Morgendämmerung begonnen hätten? Schwerlich wohl; zumal da der Rhesus erst am Schluß Morgen hat. Also bleibt nur übrig, sich eine erweiterte Vorstellung von den scenischen Mitteln der Griechen zu machen; gaben sie doch Donner und Blitz, in den Choephoren und dem Oedipus auf Kolonos trotz irgend einem neuern Hoftheater. Aeschylus, auf welchen Aristoteles in solcher Rücksicht öfters einen tadelnden Seitenblick wirft, liebte, nach seiner Neigung zu allem anschaulich Imposanten, gewiß dergleichen recht sehr, nur er war es wohl besonders, von dem Aristoteles im Hades spielende Stücke kannte, und es wäre also auch diese Eigenthümlichkeit des Rhesus nur noch eine neue Aehnlichkeit mit Aeschylus. Und das Gleiche galt also auch wahrscheinlich vom Triptolemus. Wie man nun übrigens die Dunkelheit bewerkstelligt, das bedarf keines Kopfbrechens; jede Verhängung des Tageslichtes leistete dies, und gewiß nahm man schon mit der Annäherung vorlieb, wenigstens einer solchen, welche nur die Fackelbeleuchtung einigermaßen geltend machte.

War Rhesus das erste Stück, dann ist hier noch etwas von Interesse zu bemerken. Wie mehrfältig überliefert ist, so war Sophokles der erste, welcher den dritten Schauspieler auf die Bühne brachte, denn wenn Aeschylus auch in den Choephoren deren selbst schon drei hat, so ist dies ein späteres Stück, in dem er sich die Neuerung des Sophokles erst aneignete. Hieraus folgt, daß dasjenige Stück in welchem Sophokles diese Neuerung gemacht, vor der Orestie gegeben sein mußte, also vor Olymp. 80,2, ferner daß es zu einer Zeit gegeben sein mußte, wo Aeschylus dieses mit angesehn. Beides paßt nun auf unsern Rhesus und unsere Annahme vollkommen, denn er wurde, wie wir beweisen, eben Ol. 77,4 gespielt, wo Aeschylus sich nach der Aufführung fortbegab. Auch sehn wir hier wieder den Grundsatz eintreffen, dessen wir uns schon so oft mit Erfolg bedienten,

nämlich, daß jede Neuerung der Kunst immer zunächst da gemacht wird, wo der Gegenstand sie anbietet und von selbst entgegenbringt. So sehr findet dies nun bei unserm Rhesus statt, daß man sogar sagen muß, sie sei hier völlig unvermeidlich gewesen; denn die ganze Scene war ja genau von Homer vorgeschrieben und nichts konnte da füglich geändert werden, wo zu gleicher Zeit Odysseus, Diomedes und die Göttin Athene auf der Bühne zugegen sein müssen.

Unter solchen Umständen hat es nichts Auffallendes, daß der junge Dichter gleich bei seinem ersten Auftreten mit Neuerungen kam, denn, wie gesagt, es war das so natürlich und so sehr geboten, daß man es damals gewiß gar nicht einmal dafür ansah.

XI.

Ueber die Kunstart des Euripides.

> καὶ ὁ Εὐριπίδης εἰ καὶ τὰ ἄλλα μὴ εὖ οἰκονομεῖ —
>
> Aristot.

Die Charakteristik der edlen und tiefen Kunst des Sophokles, welche der Gegenstand der vorigen Kapitel war, wird sich nur in noch schärferen Umrissen zeichnen, wenn wir jetzt zu der Kunstart eines andern Dichters übergehn, der ihm zwar im Alterthum oft an Werth gleichgestellt, wohl gar zuweilen vorgezogen worden, hingegen durch die Bemühung neuerer Kritiker in ein ziemlich zweideutiges Licht gekommen ist. Auch ich mag mir dadurch kein Interesse der Neuheit erwerben, daß ich mich zu seinem Lobredner aufwerfe, aber selbst wenn ich ihn tief unter Sophokles halte, so folgt daraus nicht, daß ich meinen Vorgängern in der Kritik dieses Dichters überall beistimme. In der That, was ich von ihm zu sagen habe, scheint mir von jenen noch nicht überall erschöpft.

In den Zeiten, wo ein bischen Rhetorik den Mangel an innerm Verständniß künstlerischer Composition ersetzen mußte, war Euripides ein sehr großer und der größte Dichter; was er sagt, ist leicht zu fassen, er spricht klar und deutlich, keine große

Tiefe liegt hinter seinen Worten, keine schweigende Poesie: vielmehr alles fein ausgesprochen und in gute Sentenzen gefaßt, so daß man sichs gut merken und aufschreiben kann. Mehr nun fordern auch heute noch viele nicht von der Poesie.

Aber als endlich Männer mit künstlerischem Auge die Alten zu lesen anfingen, da änderte sich die Scene; namentlich Deutsche haben auf diesem Felde gewirkt. Aber auch nach Lessing, Schlegel und andern blieb uns noch sehr viel für Kritik und künstlerisches Verständniß des Sophokles übrig, vielleicht ließen sie auch bei Euripides noch einiges zurück. Schlegel schalt auf letzteren recht herzhaft, doch ist alles mehr auf den persönlichen Charakter und die Fähigkeit des Dichters im Allgemeinen gestellt, als auf seine künstlerische, dramatische Composition. Die Wahrheit gesagt, so geht eigentlich aller Tadel, der in neuerer Zeit oft so wortreich über unsern Dichter vorgebracht worden, doch kaum über das hinaus, was Aristophanes, der Schalk, ihm spottend anheftete: freilich nicht der beste Anführer für Kunstkritik.

Wir haben von Euripides nach den Ausgaben 18 Stücke, 17 Tragödien und ein Satyrspiel, von erstern nun freilich habe ich schon eins bereits in Abzug gebracht, aber immer bleibt doch noch fast eine dreifach größere Zahl, als von Aeschylus und Sophokles. Wollten wir nun jedes dieser Stücke in derselben Art analysiren, als bei Sophokles geschah und geschehn mußte, so würde sich dieses Büchlein übermäßig ausdehnen. Nein doch, denn so unerläßlich eine solche Analyse für Sophokles war, so unangewendet würde sie hier sein, ja man kann sagen, sie ist hier unmöglich. Es giebt bei Euripides nichts zu analysiren, aus dem einfachen Grunde, weil es bei ihm, im Sinne des Sophokles gesprochen, eigentlich gar keine Composition giebt. Dieser Tadel klingt hart und wir müssen ihn beweisen; aber alle Poesie braucht, selbst wenn man ihn zugiebt, damit noch nicht ausgeschlossen zu sein.

Auf dem Standpunkt, den wir für den Augenblick haben, fehlt ja doch noch jeder Theilungsgrund für irgend eine Anordnung und die chronologischen Angaben verlassen uns nicht minder; also wollen wir uns nur gleich an das Stück wenden, welches in den Ausgaben gleich voran steht. Dies ist die Hecuba und sie ist für die Kunstart des Euripides bezeichnend genug.

Als Prolog erscheint der Schatten des Polydor und erzählt uns, was das Stück darstellen wird. Bei seinen Lebzeiten habe ihn sein Vater Priamus, um ihn zu retten, jenseit des Hellespont zu Polymnestor, dem König des Chersonnesus gethan; dieser habe ihn auch, so lange Hektor gelebt, gut gehalten, nach dessen Tode aber habe er ein begehrliches Auge auf die reichen Schätze geworfen, welche Priamos ihm in die Fremde mitgegeben. So wurde er von dem König Polymnestor ermordet; sein Leichnam ist jetzt von der See ausgeworfen und als Schattenbild kommt er, um die Bestattung zu verlangen. Aber als Hecuba von ferne erscheint, hält er es für gut sich zurückzuziehn, nachdem er uns noch zuvor verkündet, daß seine Mutter Hecuba heute ein doppeltes Unglück überraschen werde, erstlich die Opferung der Polyrena am Grabmal Achills, in dem der erscheinende Schatten des letzteren sie als Ehrengeschenk von dem versammelten Heer der Griechen gefordert habe; und dann zweitens seine eigene Ermordung, den die Mutter bei dem König Polymnestor geborgen glaube.

Jetzt tritt Hecuba auf; sie scheint ihren Altersbeschwerden sehr zu erliegen. Darauf erzählt sie einen Traum, der ihr etwas Böses bedeute: ein Wolf habe zu ihren Füßen einen Hirsch zerrissen. „Und schon will mir dies eintreffen, sagt sie, denn Achills Schattenbild hat das Opfer einer Trojanerin gefordert: wehrt, o Götter, dies von meiner Tochter ab." Der Chor, aus gefangenen Trojanerinnen bestehend, verkündet, die Wahl sei auf Polyrena gefallen. Hecuba bricht in große Klagen aus; Po-

lyxena erscheint, erkundigt sich nach dem Schmerz der Mutter und erfährt was ihr bevorsteht; doch beklagt sie mehr ihre Mutter als sich selbst. Nunmehr tritt Odysseus als Abgesandter des Heeres auf, um ihr diplomatisch den Beschluß desselben anzusagen. Hecuba sucht den Odysseus dadurch zu rühren, daß sie ihn erinnert, wie er einst als Spähter nach Ilion gekommen und sie ihn gerettet; darauf setzt sie aus einander, wie ungerecht dies Schicksal Polyxena treffe, welches Helena vielmehr verdient habe. Odysseus beantwortet ihr nun in einer Gegenrede Punkt für Punkt. Erstlich: er wolle sie selbst, die Hecuba, gern aus schuldiger Dankbarkeit retten, nur nicht ihre Tochter; zweitens, Achill als der tapferste der Griechen fordere diese Ehre, und drittens hätten auch griechische Weiber durch den Krieg nicht weniger gelitten. Da Hecuba sieht, sie richte nichts aus, fordert sie ihre Tochter auf, sich dem Odysseus zu Füßen zu werfen. Allein diese zeigt sich vielmehr sehr gleichgültig gegen das Leben; um dies unglückliche Leben nur loszuwerden, will sie gerne sterben. Nun bietet Hecuba selbst ihr Leben für die Tochter an: ich gebar den Paris, der den Achill tödtete; aber Odysseus erklärt dagegen, daß Achill die Polyxena fordere. Hecuba. So tödtet uns beide. Od. Der Tochter Tod genügt. Letztere beruhigt die Mutter und nimmt unter Klagen Abschied, wobei sie auch ihres Bruders Polydor gedenkt; die Mutter aber wirft die Frage hin, ob er denn überhaupt auch noch lebe. Polyxena, welche selbst verlangt, verhüllt zu werden, wird abgeführt, Hecuba jammert ihr nach. Der jetzt eintretende Chorgesang hält sich sehr im Allgemeinen und berührt die obwaltende Situation wenig: die gefangenen Frauen denken nach, welches Loos ihnen bevorsteht. Nach dem Chor tritt Talthybios, der Herold auf, um von dem erfolgten Opfer zu berichten, und die Mutter zur Bestattung der Tochter aufzufordern. Die Schilderung des Todes ist glänzend und malerisch. Polyxena rühmt sich, daß sie jetzt *doch frei* sterbe. Jünglinge führen sie, sie entblößt sich bis zum

Nabel, zeigt ihre schönen Brüste, und fordert auf, den Schwertstreich zu führen. Der Jüngling zaudert, es geschieht doch, sie fällt nieder und verhüllt sich züchtig. Hecuba antwortet in einer sehr kühlen Rede, in der sie sich über den Ursprung des Bösen ergeht; zugleich sagt sie, sie wolle Abwaschung und Bestattung verrichten. Es folgt ein Chorgesang, der alles Unheil vom Paris ableitet. Eine Dienerin bringt darauf den Leichnam des Polydor, und es ist vom Dichter ein schöner Zug, daß Hecuba ihn für den der Polyrena hält, also ihr doppeltes Unglück nicht ahnt. Die Dienerin erzählt, daß sie die Leiche am Meeresufer gefunden; Hecuba aber erinnert sich ihres Traums und argwöhnt, daß ihr thracischer Gastfreund den Sohn getödtet. Nun erscheint Agamemnon, um mit ihr Rücksprache wegen der Leiche der Polyrena zu nehmen. Sie aber fleht ihn um Beistand zur Rache für das neue Unglück an, welches sie sich von ihm weitläuftig abfragen läßt; hierauf stellt sie ihm noch einmal in einer langen Rede all ihren erlittenen Kummer vor. Zugleich fordert sie von Agamemnon, er solle ihr den König Polymnestor überliefern, damit sie sich an ihm rächen könne; Agamemnon bespricht nun auch ganz ruhig mit ihr, wie sie dies zu thun gedenkt. Der einfallende Chor besingt wieder etwas, was nicht zur Situation paßt, nämlich die Art und Weise, wie sie die Eroberung von Troja überrascht habe: sie hätten vor dem Spiegel gestanden, um sich das Haar zu flechten, ihre Männer aber hätten zu Bett gelegen, u. s. w. Jetzt kommt Polymnestor; er ist so gutwillig und so wenig argwöhnisch oder von bösem Gewissen, daß er sich der Hecuba sogleich zur Rache darbietet. Vorher aber geht noch ein langer Dialog, in welchem Hecuba thut, als wisse sie nichts von Polymnestors Schandthat, und ihn nach ihrem Sohn fragt. Dies geschieht in einer langen Stichomythie und unter dem Vorwande, ihm neues Gold zu übergeben, lockt sie ihn in das Zelt zu ihren Dienerinnen; der Chor spricht die Hoffnung aus, der Bösewicht möchte verdiente Strafe finden, als auch sogleich

auch Polymnestor geblendet heraustritt; Hecuba welche mit ihm erscheint, erzählt dazu, daß sie seine Kinder getödtet habe. Der Geblendete bricht nun in Klagen aus, bis endlich Agamemnon, von dem Geschrei herbeigerufen, erscheint; er fragt, was da sei, und Polymnestor setzt ihm alles wohl auseinander; jener fragt ferner, womit er es verdient habe, und obgleich Agamemnon es schon längst, und der Zuschauer es sogar schon doppelt weiß, so stattet ihm der seiner Augen beraubte doch noch einen sehr langen, wohlgeordneten Bericht über diese Sache abermals ab. Aber noch ist dessen nicht genug: Hecuba hält sogleich wieder eine Vertheidigungsrede für ihre That, in der sie nochmals über die Schuld des fremden Königs sich verbreitet. An Agamemnon kommt jetzt die Reihe, sich über das Vergehn auszusprechen und er endet damit, daß er meint, dem Polymnestor sei ganz recht geschehen. Dieser ist darüber doppelt erbittert, Hecuba aber triumphirt über das Gelingen ihrer Rache in blutigen Worten; Polymnestor dagegen verkündet ihr, sie werde in einen Hund verwandelt werden. Nachdem sich die Königin von Troja hienach bei ihm des Näheren erkundigt, macht Agamemnon dem Zank ein Ende, indem er ihnen gebietet, den Mund zu halten (οὐκ ἐφέξετε στόμα;). Hecuba soll nun ihre beiden Leichen begraben, und der Chor gedenkt der Sklavenarbeit, die ihm bevorsteht. So schließt das Stück.

Man sollte denken, daß das Mangelhafte, Unzusammenhängende, ganz Undramatische und Unpoetische, ja Abgeschmackte niemanden entgehen könne, und doch hat dieses Stück in dem neuesten Herausgeber einen lebhaften Vertheidiger gefunden, welcher die Aufgabe seiner fleißigen Arbeit dahin mißverstand, daß er auf eigne Gefahr das Drama zu rechtfertigen und sogar für ein gutes ausgeben zu müssen glaubte. Seine Gründe sind von der Art, daß sie sich besonders nur noch in zierlichem Latein ausnehmen. Pflugk in Danzig will zuerst den oft gemachten Tadel abwenden, daß die Fabel in zwei verschiedene Handlun-

gen zerfalle, den Tod der Polyxena und den Mord des Polydor sammt dessen Rache. Es sei allerdings Einheit in dem Stück, und diese um so schöner, da sie noch eine Mannigfaltigkeit in sich begreife; der letztere Theil des Stücks hänge nicht nur mit dem ersteren wohl zusammen, sondern sei unerläßlich und nothwendig. Nach dem Schmerz müsse die Tragödie noch immer Tröstliches enthalten, sie dürfe das Gemüth nicht bloß beugen und erbittern: Quod quidem, si qua alia re, Polyxenae nece fieri necesse erat, nisi aliud adjungeret poeta, quo mitigarentur animi spectatorum et ex illo acerbissimo dolore ad spem rursus et fiduciam convalescerent. Ich frage noch immer, abgesehen von der Bedenklichkeit dieses Theorems, worin soll die Milderung hier bestehen? — hiemit nun befriedigt der Vertheidiger unsere Neugier nicht. Wir müssen selbst rathen: Etwa in der Nachricht von der Ermordung Polydors? Gewiß doch nicht, denn sie ist ein neues Unglück. Oder in der gräßlichen Rache der Hecuba an dem Mörder? Schwerlich, denn diese wieder ist eher beleidigend als mildernd und versöhnend. Nun geschieht aber im Stück nichts weiter. Er behauptete ferner, es sei Einheit im Stück, nur erklärt er sich auch darüber nicht hinreichend, und doch hätte er die große Relativität dieses Begriffs bedenken sollen. Daß irgend ein Verbindungspunkt da ist, z. B. daß sich alle diese Vorfallenheiten näher oder ferner auf Hekuba beziehen, ist doch, wie auch Aristoteles dies sehr richtig bemerkt, noch himmelweit von der poetischen Einheit eines Kunstwerks verschieden, und hievon ist in dem Werk keine Spur. Wer nur einen schwachen Begriff von dramatischer Composition hat, wie alle sophokleischen Stücke davon durch und durch bis auf jedes Wort beseelt sind, der muß sogleich sagen, daß hier keine sei: alles hängt nur ganz äußerlich und locker zusammen. Ich wollte mirs noch gefallen lassen, wenn das Stück bei dem Leiden der Hecuba stehen bliebe, welche sich immer höher steigerten, so daß das Unsägliche, das Opfer der Tochter, durch ferne-

res Elend noch immer überboten würde, alsdann wäre das freilich noch keine poetische Einheit, weil keine Einheit einer Handlung, geschweige einer gegliederten durch einander greifenden Handlung, aber es wäre doch überhaupt eine gewisse Einheit. Auf der andern Seite wollte ich mirs gefallen lassen, wenn das Stück nichts mehr enthielte als Polymnestors That und die Rache dafür, denn alsdann wäre doch der Zusammenhang zwischen Verbrechen und Vergeltung da, wiewol auch dieser nur eine lose Verbindung zweier Handlungen geben würde. Aeschylus hat im Agamemnon und den Choephoren beide Handlungen mit Recht in zwei Stücke getrennt und Sophokles blieb in der Elektra bloß bei der Rache stehen. Also hängt Polymnestors That allerdings auf gewisse Weise nach beiden Seiten hin zusammen mit dem Uebrigen des Stücks, einerseits mit dem Tode der Polyxena, anderseits mit der ihm selbst zu Theil werdenden Rache, aber nur nicht mit beiden zugleich, sondern die eine dieser Verbindungen schließt die andere völlig aus und zerstört selbst eine äußere Einheit. Wie das Stück jetzt ist, so fehlt nun aber vollends jede Einheit der Stimmung, denn wenn die gehäuften Leiden uns Mitleid mit der gebeugten Fürstin einflößen konnten, so wird dieser Eindruck dadurch plötzlich gestört, daß sie zum Schluß so wütherisch und doch zugleich so kalt und hinterlistig auf Meuchelmord sinnt. Es wäre ein bessere Befriedigung gewesen, wenn der Poet die Hecuba lieber noch ferner hätte leiden lassen, denn alsdann hätte sie sich vielleicht in unserm Mitleid noch fester gesetzt, dahingegen sie uns nur entfremdet wird, indem sie sich selbst auf so schnöde Art Rache nimmt; Befriedigung giebt das nicht. Und was hilft es auch, daß Polydor bestraft wird? Man erzählt, daß, als die Zuschauer über die scheußlichen Verbrechen die in einem Stück verübt wurden, sich unwillig zeigten, Euripides den Kopf aus der Kulisse hervorgesteckt habe, mit den Worten: wartet doch nur ab, es soll ihm auch danach ergehen. Dies, worüber wir mit Recht lachen, konnte in der Hecuba geschehen sein, und wenn der Dichter es nicht selbst that,

so hat Pflugk hier seine Rolle übernommen, denn gerade nur von dieser Art ist seine Vertheidigung. Soll etwa daher künstlerischer Genuß erfolgen, daß ein schändliches Verbrechen dem andern vergilt, Verbrechen, die beide Partheien in den Augen des Zuschauers erniedrigen müssen! Uebrigens hat Pflugk nicht Ursache, die Gefahren der Originalität so sehr zu fürchten, als er thut, da er die Vertheidigung des Stücks übernimmt; er hat darin an Friedrich v. Raumer einen berühmten Vorgänger, dem ich aber eben so wenig beistimmen kann. Raumer überrascht uns in einem Anhange seiner historischen Vorlesungen (1821) mit Zergliederungen euripideischer Stücke.

Die Vertheidiger hätten sich nur einmal nach dem dramatischen Eingreifen und der Behandlung des Dialogs fragen sollen: er kann wirklich nur kaum Dialog heißen, denn die Personen treten nach einander auf und sagen etwas her; es ist kein nothwendiger Fortschritt, nirgend ist der Wortwechsel scharf gefügt und epigrammatisch auf einander treffend; selbst in den Stichomythieen fragt man sich nur das stückweise ab, was viel kürzer und natürlicher in einen Bericht gefaßt wäre. Von einem steten Fortschreiten der Stimmung und von poetischen Uebergängen ist nicht die Rede, nicht einmal von Ausdauer und einer nothdürftigen Haltung; sondern nach den pathetischsten Klagen fällt das Gespräch zum Gleichgültigen, Alltäglichen und Trivialen herab, und an Abgeschmacktheiten ist neben den pretiösesten Sentenzen kein Mangel. Was konnte davon anders die Folge sein, als daß das Stück, trotz der Ueberladung unzusammengehöriger Vorgänge, doch an vielen und in der That den meisten Stellen matt, lang und langweilig ist, nirgend Plan, Berechnung, Gliederung, geschweige denn Gemüth und Seele, die durch das Ganze lebte. Außer einigen Sentenzen glänzt es nur durch Schilderungen, welche z. B. bei Polyxenens Tode, selbst sinnlichen Reiz nicht verschmähn, und wäre es auch, wie hier, selbst im Widerspruch mit der eigenen Erzählung, welche Polyxenens Züchtigkeit rühmt.

Und hier ist denn auch zuerst noch ein Irrthum mehr äußerlicher Art zu berichtigen. Mehrere Ausleger haben behauptet, es sei ein Scenenwechsel in unserm Stück anzunehmen, Hermann hat solche Behauptung erneuert und Pflugk sie getrost nachgesprochen. Aber kein Scholiast berichtet, wie im Ajas, etwas der Art, es ist keine Nöthigung im Stück, vielmehr die größte Augenscheinlichkeit des Gegentheils, indem der Dichter, wie er pflegt, sich wohl verwahrt hat. Die Hecuba spielt ganz auf dem thracischen Chersonnesus: hier war Polydor bei dem Könige Polymnestor, hier wurde er ermordet und am Strande ausgeworfen, hier erscheint er, und wie er ausdrücklich sagt, (v. 33) hält sich hier Hecuba auf. Hier auf der thracischen Küste war ferner das Grabmal des Achill und hier wurde Polyxena geopfert, von hier aus schickt Hecuba den Chor, um den Leichnam der Polyxena zu waschen; es geschieht und man findet den Leichnam des Polydor, also doch wieder an der thracischen Seite; endlich erscheint Polymnestor, der thracische König, und zwar nirgend anders als in Thracien. Also welche Kritik, Schwierigkeiten zu suchen, wo keine sind und diese dann auf eine Weise heben zu wollen, die allem klaren Verstand zuwider ist. Auch die Polyxena des Sophokles spielte unzweifelhaft eben hier, dahingegen hatte Euripides Grund in seinen Troerinnen den Ort der Bestattung der Polyxena nicht zu urgiren und vielmehr die Opferung auf troischer Seite anzunehmen, damit kein unnützer Scenenwechsel nöthig werde.

Alles sonst, was von Einzelheiten der Auffassung zu loben wäre, hat Euripides dem Sophokles aus dessen Antigone entwendet, und man könnte hievon einen ganzen Katalog machen, wofür sich wohl noch später ein geeigneterer Ort findet. Aber mehr als Einzelheiten vermochte Euripides dem großen Tragiker nicht abzusehen, denn sonst müßte er alles von Grund aus ganz anders gemacht haben; in gleichem Falle mit ihm scheinen sich aber auch seine Vertheidiger zu befinden.

Und was nun die Zeichnung der Charaktere anlangt, so sieht es vollends mißlich aus; schlimm genug, daß der Poet die meisten Personen auch gar nicht von einer Seite ins Spiel gebracht, wo sie etwas dieser Art entwickeln könnten. Odysseus ist Ueberbringer der Botschaft von Polyxenens Tode und hat nur noch den Fußfall der Hecuba mit einer frostigen Rede abzuweisen. Polyxena aber kommt ihm hier auf halben Wege entgegen, weil ihr dies Leben viel zu schlecht und gleichgültig scheint, als daß sichs sonderlich verlohnte um dessen Erhaltung zu bitten. O wie unweise und zugleich unpsychologisch handelte hier der Poet; unweise nämlich, sofern er sich den ganzen Eindruck der Opferung natürlich dadurch vergab, daß dies Leben der Jungfrau selbst nur eine Bagatelle dünkt, die man am besten von sich wirft, er bessert aber damit nichts, wenn Polyxena sich nachher auf ihre Freiheit des Todes beruft, die sie der Knechtschaft des Lebens vorziehe. Gerade hätte er ihre Lebenslust hervorheben müssen, womit ein großer Sinn besser bestehen konnte, als mit jener muthlosen Gleichgültigkeit. Auch ist es ganz unpsychologisch, weil, und zumal großen Seelen, im Elend die Lebensliebe eher noch wächst, um so mehr, als der Tod erzwungen ist. Muthig, fest und stolz in den Tod gehen ist himmelweit verschieden von muthlosem Aufgeben eines Lebens, das man nicht länger mag. Dies hat gar wenig Poetisches. Wie anders auch dichtete Sophokles in der Antigone, dem Euripides jene thränenreichen Reden nur eben stahl. Sophokles nämlich ließ Antigone, da es zu handeln galt, frei und entschlossen ihr Leben aufs Spiel setzen, aber da es zu sterben ging, ließ er ihre Liebe zum Leben erst recht hervorleuchten, und nun bekam ihr früherer Entschluß erst das Große, der gezwungene Tod aber erst das Ergreifende, Tragische. Endlich hat der neue Herausgeber noch ein so großes Gewicht auf den edeln Sinn der Polyxena gelegt, welche an ihren eigenen Tod nicht denkt, sondern nur die Mutter tröstet; allein hier will ich ihn nur freundlich an die soge-

nannte Romantugend erinnert haben; er mußte wissen, wie leicht der Dichter seine Figuren so edel als möglich machen kann, daß aber hiemit eben auch nichts erreicht und gewonnen, sondern eher nur verschlimmert werde; denn auf etwas ganz anderes kommt es an, nämlich überzeugend zu machen, daß die Personen wirklich aus innerm wahren Antriebe so handeln und denken, und nicht, daß nur erst der Dichter ihnen so edele Worte und Gesinnungen unterlegt. In der That nun ist diese Stufe persönlicher Ausprägung einer Individualität bei unserm Dichter nicht so sicher anzutreffen; die Stimmungen tragen nicht das Siegel der Wahrheit und Lebendigkeit an sich und die Worte bleiben hier meistens nur noch Worte. Von der Hecuba ward im Wesentlichsten schon gesprochen; Agamemnon aber spielt nun vollends die müßigste Rolle im Stück, er hat weder leidend noch handelnd irgend einen rechten Antheil; Polymnestor ferner gehört nur in die Eine Hälfte desselben, zur Polyxena hat er gar keine Beziehung, und was er begeht, liegt auch außerhalb der Tragödie, bringt also in dieselbe kein Leben hinein; er hat nur, nachdem er seine Verse hergesagt, seine Strafe zu empfangen. So bleibt nur noch Polydor, und auch dieser kann im Stück nicht zum Helden werden, denn ihm ist jede Handlung versagt, und als Vorredner in dem Prolog erscheint sein Schatten nur seltsam, aber gewiß weder bedeutsam noch wirkungsvoll. Endlich der Chor. Wie schon Aristoteles sehr richtig und fein bemerkt hat, ist er bei Sophokles immer Eine Person im Stück, er macht dort ferner während dessen Fortgang selbst eine Entwickelung der Stimmung durch, indem er auf jeder Stufe desselben die öffentliche Meinung repräsentirt, wobei der Dichter niemals unterläßt, selbst deren Befangenheit zu schildern und so nur noch neue darstellende Elemente in das Stück zu verflechten. Soll nun die Tragödie Hecuba den Maßstab hergeben, so wäre bei Euripides von alledem gar nichts, denn sein Chor kümmert sich wenig um die jedesmalige Situation, sondern denkt immer nur an

sich selbst, und sogar die Betrachtungen, die er in solcher Art anstellt, haben wenig Gemeinsames mit dem Moment. Auf den ganzen Gegenstand kommen wir weiterhin noch einmal zurück bei der Polyxena des Sophokles; aber auch schon das hier Gesagte zusammengefaßt, so kann man sich den in der That unendlichen Abstand beider Dichter nicht länger verhehlen, er ist am größten in allem, was Tiefsinn einer innerlich durchgebildeten dramatischen Composition anlangt. Auf dieser Seite ist die Sache des Euripides unrettbar verloren und es kommt nur noch darauf an, ob sich in seinen Werken andere Glanzpunkte und Tugenden finden, welche für den gänzlichen Mangel aller kunstvollern Composition noch entschädigen können. Allerdings giebt es deren; die Troerinnen aber sind das Drama, das wir hier zunächst betrachten müssen, und es trifft sich besonders gut, daß sie dem Stoff und der Auffassung nach soviel Aehnlichkeit mit der Hecuba haben, ja eigentlich die Vollendung dessen enthalten, was in jenem Stück beabsichtigt, aber nicht erreicht wurde; sie dienen also, in Vergleich mit obigem Drama ganz besonders dazu um zwei Umrisse der euripidischen Kunstleistung zu ziehen.

Die Troerinnen bieten gar keine Einheit einer bestimmten Handlung dar, um deren Interesse sich das Stück drehte, es ist hier keine Intrigue, kein Anschlag, kein Anstreben verschiedener Willensäußerungen und Kräfte, ja überhaupt gar keine Handlung, sondern nur eine Reihe von Leiden, welche im Hintergrunde die Zerstörung Trojas haben und sonderlich die hinterbliebenen Frauen des trojanischen Königshauses treffen, Andromache und ganz vornehmlich Hecuba. Letztere bildet auch hier wieder das Centrum, auf das von allen Seiten die Geschosse des Jammers gerichtet sind. Also derselbe Gedanke, wie in dem vorigen Stück, nur noch reicher, größer und zugleich reiner durchgeführt. Denn Hecuba leidet hier nur; trotz Pflugks Rechtfertigung hat hier Euripides selbst seinen Fehler eingesehn, indem er die Rache an Polymnestor aufgab, dafür aber eine

gleichmäßig coordinirte Reihe von Unglücksfällen, wobei sich Polyxenens Tod auch nur unterordnet, auf die königliche Greisin einstürmen ließ. Allein noch mehr des Elends wollte er zusammenfassen, auch die Vergeltung an den Griechen sollte angedeutet werden. Man kann hierin etwas finden, was dort der Rache am Polymnestor entspricht: jedenfalls schon viel vortrefflicher, aber doch noch immer in seiner Intention nur halb und unklar. Poseidon und Athene vereinigen sich nämlich im Prolog zum Untergang der Griechen, dann aber kommen sie im ganzen Stück nicht weiter vor.

Hecuba hebt mit ihren wortreichen Klagen an, und der Chor gefangener Frauen unterstützt sie. Darauf erscheint der Herold des Argiverheeres, Talthybios, um zu verkünden, wem jede der gefangenen Frauen durch das Loos zugefallen sei, Kassandra dem Agamemnon, Polyxena dem Achill, Andromache dem Neoptolemos, Hecuba dem Odysseus. Neue Klagen der Frauen werden erhoben, Talthybios aber ermahnt, die Kassandra dem Agamemnon zu übergeben. Sie erscheint selbst, vom Wahnsinn ergriffen, die Fackel wild schwingend; zu ihrer Hochzeit will sie mit Hymens Fackel den Palast in Brand stecken; ihre Reden, das muß man sagen, athmen eine wilde verstörte Begeisterung. Hecuba jammert, daß selbst das Unglück ihre Tochter nicht zu kalter Besinnung gebracht habe; diese aber verkündet in ihrer prophetischen Raserei den Untergang, den Agamemnon dadurch finden soll, daß er sie in sein Haus einführt. Dann, nach einigen Zwischenreden, meldet die Phöbade, sie wisse durch Apoll, daß Hecuba nicht in die Hände des Odysseus kommen, sondern hier sterben werde. Ihre Begeisterung steigert sich noch höher, der Vers geht in den Trochäus über; in großen Worten sagt sie sich selbst ihren Untergang an und nimmt von ihrem Gott Apoll und dessen Dienst Abschied: „als eine der drei Erinnyen führt ihr mich fort; Lebe wohl, Mutter, lebe wohl, Vaterland; ihr Schwestern in der Erde und du, mein Vater,

werdet mich bald aufnehmen; siegreich werde ich zu den Todten gehen, nachdem ich die Häuser der Atriden zerstört, durch die wir untergingen." Jetzt malt Hecuba mit ergreifenden Worten, was sie schon alles gelitten habe — und doch soll ihr Leiden noch erst beginnen; die glücklich Getäuschte setzt voraus, daß Polyxena noch lebe. Nach dem Chor kommt Andromache auf einem Wagen gefahren, den kleinen Astyanax im Arm. In kurzen Worten einander unterbrechend und jede die Klagen der andern fortsetzend; gleich wie in den Sieben des Aeschylus Antigone und Ismene thun, so jammern hier die beiden Frauen mit allerdings beweglichen Worten von neuem über den Untergang Troja's. Sogar in Hexametern ergießen sie den Strom ihres Leids, dann tritt ein gesammelteres Gespräch ein; Hecuba sagt darin, daß Elend um die Wette auf sie einstürme. Und nun kaum hat sie das Wort ausgesprochen, als sie aus Andromachens Munde erfährt, was sich ihr bisher noch in Dunkel verhüllte, den Tod der Polyxena am Grabmal Achills. Andromache sah sie sterben; sie segnet ihren Tod, der besser sei, als so endloses Leid. Sodann erzählt sie mit Schmerz, daß der Sohn Achills, der ihren Hektor erschlagen, sie nehmen werde und schwört ihm unversöhnlichen Haß. Hecuba dagegen ermahnt sie, lieber nachzugeben, ihren Herrn zu ehren und alle Hoffnung auf ihren Sohn Astyanax zu setzen, welcher dermaleins noch Ilion wieder gründen und rächen könne. Kaum gesagt, so erscheint Talthybius mit der Botschaft, die Versammlung der Griechen verlange den Tod dieses kleinen Astyanax; er solle von Trojas Mauern herabgeworfen werden. Jetzt wendet sich Andromache an ihren Säugling und bricht in eine tief rührende Rede aus, welche Wahrheit des Schmerzes und sogar große Züge an sich trägt: „O liebes Kind, dich haben sie zu hoch geschätzt, du stirbst von Feinden, deines Vaters Größe nur tödtet dich — du weinst Kind, verstehst du was dir droht?" Sie liebkost ihr Kind, aber gleich auf die spielende Zärtlichkeit zu dem Kleinen

und den rührenden weicher Abschied von ihm treten wilde, phan-
tasiereiche Verwünschungen gegen die Atriden ein, dann folgt
auf diese Flüche wieder freiwillige Entsagung und bittere Auf-
forderung zu noch grausamerm unmenschlicherm Leid; zugleich ver-
zweifelte Anklage der Götter, welche sie verlassen, und endlich
höhnische Hindeutung auf ihre neue Vermählung mit Neoptole-
mos, nachdem sie Hektors Kind verloren. Alles dies ist mit
glühenden und treffenden Farben gemalt, gedrängt und in jedem
Uebergange wahr, das Ganze ein hinreißender Strom von Be-
redsamkeit der Leidenschaft, und überall Funken der ächtesten
Poesie. Das Kind soll nun durch Talthybius der Mutter ent-
rissen werden, die Großmutter Hecuba nimmt es noch einmal
an sich. Der Chor stimmt hier seinen Gesang an und Euripi-
des beweist sich darin noch ferner als einen Dichter von dem
schönsten und glänzendsten Aufschwunge. Der Gegenstand ist wie-
der nur Trojas Fall, aber die Unbilligkeit und Vergessenheit des
Zeus wird darin mit folgendem angeklagt: „Also vergeblich,
laomedontischer Knabe, Ganymed, hast du, gefällig schreitend
droben bei goldenen Pokalen den schönsten Dienst, Zeus den
Becher zu füllen: die Stadt aber, die dich zeugte, wird vom
Feuer dahingefressen."

Leider hat nur Euripides sogleich wieder im folgenden ge-
zeigt, daß er nicht zum dramatischen Dichter gemacht sei, denn
hier begegnet, überdies ohne rechten Zusammenhang mit dem Vo-
rigen und Ganzen, Menelaus der Helena, und soviel aus der
Situation gemacht werden konnte, zumal in Anwesenheit der
Hecuba, so brachte unser Dichter doch nicht mehr zu Stande als
ein Gezänk, welches auf alle Theile ein gleich schlechtes Licht
wirft, den Faden nicht weiter führt, sondern nur eine frostige
Unterbrechung in der Anhäufung des Jammers hervorbringt,
woraus das Stück besteht. Es dreht sich in diesem Gespräch
darum, daß alle Schuld auf die Götter zurückfalle; aber Euri-
pides wußte diesen in der That tiefen Gesichtspunkt nicht nach

Gebühr geltend zu machen; nur noch der Ausruf der Helena: „Tödte mich, aber verzeihe mir!" nimmt einen größern Charakter an. Endlich räumt der Dialog dem Chor das Feld, welcher aber wiederum nur bei Bildern der Zerstörung Trojas verweilt; als er geendet, tritt Talthybius auf, um eine Botschaft wegen der Bestattung des getödteten Astyanax zu bringen. Er fordert Hecuba zur Bestattung auf, und das Ganze ist nur darauf abgesehn, um den allerdings rührenden Zug im Munde der bekümmerten Königin anzubringen: „Nicht du, mein Enkel, bestattest mich, sondern ich Greisin, kinderlos, vaterlandslos, bestatte dich den jüngeren!" Sie beweint trauernd diesen jungen Tod und ihre vernichteten Hoffnungen; endlich klagt sie nochmals die Götter an und fordert den Chor zur Bestattung auf. Sogleich erscheint Talthybius abermals, mit der Nachricht, es sei beschlossen, Troja ganz den Flammen zum Raub zu geben, Hecuba aber müsse nun dem Odysseus folgen, dem sie zugefallen. Sie ruft fast mit Beruhigung darüber aus: „So ist dies doch das Ende meiner Leiden." Der Brand wird nun selbst sichtbar; mit Getöse hört man die Burg Pergama zusammenstürzen; der Chor wird im Angesicht der Flammen in die Knechtschaft abgeführt. So schließt die ergreifende Tragödie von dem Untergang Trojas.

Durch die Zusammenstellung dieser beiden Stücke nun muß klar geworden sein, worin die Schwäche und worin die Stärke des Euripides liegt, und in dieser Richtung haben wir denn auch noch ferner die großen Leistungen seiner Muse aufzusuchen. Um sogleich das Aeußerste zu zeigen, dessen sein Aufschwung fähig war, so wollen wir zu dem Stück übergehn, dem ohne Zweifel die erste Stelle unter allen euripideischen Dramen gebührt, was auch hier und da wohl schon anerkannt worden, namentlich von Göthe, wie neuerdings Müller berichtet. Ich meine hier kein anderes Stück als die Bacchen; gewiß eins der theuersten Andenken, die aus der verworrenen Nachlassenschaft des großen Alterthums auf uns gekommen sind; denn abgesehn von seiner

besondern Trefflichkeit, macht es uns auch erst die Idee bacchischer Festlichkeiten einigermaßen anschaulich und vollständig.

Dionysos selbst hat den Prolog; er erzählt wie er von Asien nach Griechenland gekommen und sich hier zuerst Theben ausersehn habe. Aber er ist erzürnt über diese Stadt, Kadmus hat seine Abkunft von Zeus in Zweifel ziehen wollen, Pentheus spottet seiner. Er fordert nun die bacchischen Frauen zum wilden Tanz und zur Rache an Pentheus auf; ein Chorgesang voll bacchischer Raserei beginnt. Darauf tritt ein Zwiegespräch zwischen Tiresias und Kadmos ein; der Greis scheint sich dem Dienst des Bacchus bequemen zu wollen und erkundigt sich bei dem Seher, wie dies geschehen müsse; Pentheus aber, der auftritt, bricht in offene Schmähreden gegen Dionysus aus, den er einen neuen Gott schilt; den Weibern dagegen, welche seinen Dienst feiern, wirft er vielmehr einen Dienst der Aphrodite unter diesem Vorwande vor; Eifersucht giebt seinen Worten Feuer. Ferner schilt er seinen Großvater Kadmos und selbst den Tiresias, weil letzterer diesen Dienst anräth. Der Chor warnt vor gottlosem Sinn, Tiresias aber läßt eine Rede hören, welche die Wohlthaten des Gottes preist, und Fülle und Begeisterung athmet. Kadmos unterstützt den Seher, und deutet auf die Strafe hin, die Aktäon zu Theil wurde, allein alles hindert den Pentheus nicht, nur noch ferner den Gott, als den weiblich gestalteten Fremdling, zu verspotten. Zuletzt giebt Tiresias, was sich ähnlich bei Theokrit wiederfindet, noch das warnende Wortspiel:

Πενθεὺς δ᾽ ὅπως μὴ πένθος εἰςοίσει δόμοις.

Der einfallende Chorgesang trägt, hochpoetisch, den Charakter des seligsten Rausches; das Göttergetränk wird gefeiert, das Vergessenheit alles Sterblichen bringt; darunter die großen Worte:

τὸ σοφὸν δ᾽ οὐ σοφία,
τό τε μὴ θνητὰ φρονεῖν!

Wenn Tiresias in seinen feiernden Worten den Zusammenhang

des spendenden Dionysus mit der Ceres hervorhob, so wird in diesen beschwingteren Gesängen vielmehr seines Bruders mit Aphrodite, den Eroten, den Musen und dem ganzen Olymp gedacht; ferner: ἐκεῖ χάριτες, ἐκεῖ δὲ πόθος.

Ein Diener berichtet darauf dem Pentheus, daß er jenen weichlichen Fremdling eingefangen habe; Pentheus läßt ihn ergreifen; es folgt sein Zwiegespräch mit dem gefesselten Dionysos, der sich für einen Begeisterten dieses Gottes ausgiebt, mit dem er von Angesicht verkehre, ὁρῶν ὁρῶντα. Sehr naiv fragt ihn Pentheus über alles aus und erhält meist ausweichenden Bescheid, endlich will er es den Fremdling entgelten lassen, und nimmt ihm eigenhändig alles ab, was jener für dem Gott heilig erklärt, die herabfallende Locke und den Thyrsusstab; er will ihn in einen dunkeln Stall einsperren. Dionysus läßt alles geschehn und fügt sich nicht ungern. Der anhebende bacchische Chorgesang nimmt jetzt einen noch höhern Schwung, der Vers schon ist wild bewegt und mächtig, Choriamben und steigende Joniker. Dionysos erscheint, er giebt sich dem Chor der Weiber zu erkennen und fordert Anbetung; sie beten ihn an. Der Chor ermahnt sich darauf in glühenden Worten selbst, mit Fackeln das Haus des Pentheus in Brand zu stecken. Der Gott aber weist sie noch ferner an, die blutige Rache an seinem Verächter zu vollziehn; Schlingen sollen sie um dessen Knie und Fersen werfen, zähnefletschend, unter Schweiß solle er das Leben aushauchen. Nunmehr läßt sich Pentheus sehen, mit Klagen, daß ihm sein Gefangener entwischt; Dionysos stellt sich ihm sogleich entgegen und läßt sich ausfragen, wie ihm die Befreiung gelungen; er antwortet: durch die Kraft des Gottes, der den vieltraubigen Weinstock den Menschen spendet. Ein Bote tritt auf; er ist Hirt, hat die Orgien der bacchischen Frauen belauscht und erzählt davon in brennenden Farben dem Pentheus, welcher auch sogleich von Neugier und Verlangen ganz erglüht. Die Erzählung des Boten gehört gewiß zu dem Schönsten, was jemals schildernde

Poesie vermocht hat; eine Wildheit des Naturlebens dringt über. Jungfrauen, Wunder von Schönheit und Greisinnen, alle mit Eichenlaub bekränzt, schwingen den Thyrsus, den Sohn des Zeus, Bromius, unabläſſig anrufend; der ganze Berg und alles Wild stimmt ein in die bacchische Lust, alles nimmt Theil an der wilden Regung. Sie nahn den Heerden, sie zerreißen sie blutig, die stolzesten Stiere, sonst trotzig im Stoß des Horns, widerstehn ihnen nicht und lassen sich zerfleischen von den Jungfraun ohne Waffen. Die Mänaden fallen in die Häuser ein und rauben die Kinder, sie setzen sie frei auf ihre Achsel und keins fällt im Lauf herab; sie haben weder Erz noch Eisen, aber Feuer tragen sie um ihre Locken, doch brennt es nicht; zu den Waffen auch griffen einige; staunenswerth war der Anblick, denn die scharfe Wehr verwundete nicht, aber Wunden schlug der Thyrsus in ihrer Hand, und Weiber vertrieben die Männer, nicht ohne der Götter einen. Also, o Herr, nimm diesen mächtigen Gott in deine Stadt auf, er soll der Geber des kummerstillenden Weinstocks sein. Aber auf Pentheus macht die Erzählung nur den Eindruck, daß er mit gewaffneter Hand Einhalt thun will; noch warnt ihn Dionysos, regt aber seine Neugier nur noch mehr an. Der Gott verspricht ihm, ihn an einen Ort zu führen, wo er alles werde ansehn können; er müsse aber weibliche Kleidung anlegen. Sie betreten öde Wege, Dionysos führt an: die Stunde der Rache ist gekommen, ihn, von dem er weibisch gescholten ward, wird er jetzt in weibischer Kleidung durch die Stadt führen; er, der mildeste Gott, wird nun der grausamste sein. Der Chor nimmt das Wort; um sein bacchisches Lied noch höher zu steigern, hat dieser Gesang, so wie auch der folgende in Strophe und Antistrophe einen wiederkehrenden Refrain. Der Chor deutet schon auf das Bevorstehende hin. Dionysos führt nunmehr den Pentheus in Frauenkleidung ein, Wahnsinn hat den letzteren ergriffen, er redet irre, zwei Sonnen glaubt er zu sehn, den Dionysos hält er für einen

gehörnten Stier, den ganzen Kithäron mit allen Mänaden will er auf seine Schulter nehmen. So übergiebt ihn Bacchus seinen rasenden Jungfrauen. Aufforderung zur blutigen That klingt in dem Chor, und gerade in dessen Refrain. Sobald er schweigt, tritt der Bote auf um das geschehene Unglück anzusagen: wieder ein Meisterstück von Schilderung. Dieser Bote erzählt als Augenzeuge, denn er selbst begleitete den Pentheus. Pentheus wollte noch mehr aus der Nähe den heiligen Gebräuchen zuschaun; Dionysos biegt mit wunderbarer Kraft den Stamm einer Fichte zur Erde, Pentheus besteigt sie, jener läßt los und schleudert ihn in die Luft, darauf verschwindet er, eine Stimme vom Himmel ruft: o Jungfrauen, hier habt ihr ihn, der mich und euch verlachte; rächt es. Darauf Feuer vom Himmel und die tiefste Stille. Die Mänaden finden ihn, sie werfen nach dem Baum mit Fichtenzweigen, mit Eichenwurzeln, mit Thyrsusstäben, endlich schütteln sie ihn mit tausendfältiger Hand herunter. Agaue seine Mutter beginnt den Mord; er reißt sich die Mitra ab, giebt sich zu erkennen, fleht die Mutter an; aber Schaum sprudelnd, die Augen rollend, hört sie nicht; sie bricht, nicht mit eigener sondern mit des Gottes Kraft, ihm die Schulter aus, die andern reißen ihm das Fleisch ab, zerreißen seine Glieder und streuen sie weit über Wald und Fels aus, schwer zusammenzusuchen. Agaue aber steckt den Kopf, wie den eines Löwen, auf ihren Thyrsusstab. Noch gräßlicher das folgende; Agaue weiß nicht was sie gethan hat, sie erzählt's dem Chor auf seine Fragen und rühmt sich des Heldenstücks; endlich fragt sie nach ihrem Pentheus, er solle diesen Löwenkopf daheim an dem Aufgang der Stiege mit einem Nagel als Schmuck anheften. Schon bringt Kadmus die mühsam zusammengelesenen Gebeine seines Enkels, aber noch wiederholt auch ihm Agaue mit wilder Wuth und Siegesfreude ihren Triumph, das abgeschlagene Haupt darhaltend; erst spät wird sie ihres Irrthums inne, aber Kadmus muß ihr alles erzählen, sie selbst hat kein Bewußtsein dessen

was sie in bacchischer Raserei that. Hier ist leider eine Lücke, welche den Zusammenhang stört; Dionysos tritt noch einmal zum Schluß auf, er verkündet auch dem Kadmus und seiner Gemahin zur Strafe die Verwandlung in Drache und Schlange und verheißt seine Gunst, wenn man ihm die Ehre erweisen wolle, die Zeus, sein Vater ihm zugetheilt habe. Kadmus muß im Namen von ganz Theben Strafe leiden, weil er wenigsten zu spät sich bekehrt, Dionysos sagt: ὄψ᾽ ἐμάθεθ᾽ ἡμᾶς u. s. w. Was aber die Verwandlung der Agaue betrifft, so ist das ein mythischer Zug, den der Dichter mitnimmt, ohne daß man ihn strenge nach der moralischen Gerechtigkeit beurtheilen müßte, und doch hat ja Agaue, wenn auch unwillkührlich einmal einen großen sittlichen Anstoß gegeben. Allerdings hätte der Dichter dies noch etwas deutlicher ausprägen können, um Raumers schon etwas prosaisch gedachten Ausstellungen desto sicherer zu entgehn. Kadmus sowohl als Agaue wollen Theben fliehn; das Stück schließt mit der Formel, wie mehrere andere des Euripides, welche sich plötzlich zu einem freudigen Ausgang lösen, hier gewiß nicht recht dem Charakter des Ganzen angemessen.

So haben wir hier ein Stück, das in seiner Art einzig dasteht, unbestreitbar von der seltensten Vortrefflichkeit: mehr Wildheit, mehr kühne, ausschweifende Phantasie hat man nie gesehen; es ist ein wahres Schwelgen des Dichters im Wilden und Gräßlichen, dies aber wird wieder dadurch gemildert, weil es sich selbst als Raserei ankündigt, und weil es die Rache einer beleidigten Gottheit gilt. Wieviel höher steht darum diese großartige Dichtung über jenem neuern Werk, das allein etwa noch damit verglichen werden könnte, ich meine Lord Byrons Mazeppa. Hier nämlich ist es bloß eine Wollust des Dichters in dem Scheußlichen und auch hierin möchte Euripides an berauschtem Schwung einer glänzenden Phantasie viel höher reichen. Ein tief poetischer Natursinn herrscht durch das Ganze, er nur eben legt das Fundament dieser phantastischen Einbildungskraft,

und giebt den Uebertreibungen poetische ergreifende Wahrheit. Größeres hat Euripides wohl nie erreicht; aber auch alles was in diesem Stück glänzt, kann unmöglich allein auf seine Rechnung kommen. So lange es dramatische Kunst gab und dem Dionysos zu Ehren gespielt wurde, blieb immer dieser Gegenstand einer der hauptsächlichsten, er war recht eigentlich der heilige. Thespis und Phrynichus dichteten einen Pentheus, Aeschylus einen Pentheus, Sophokles gleichfalls einen Pentheus, welche alle nichts anders behandelten als eben unsere Bacchen. Unzweifelhaft ging das für Euripides nicht verloren, was auf diesem Felde seine großen Vorgänger, jeder in seiner Art, leisteten, und wie wir diese kennen, so ließe sich fast bestimmen, was von dem Verdienst jener noch durch dies euripideische Stück hindurchscheint. Davon einiges noch später, was hier aber dem Euripides gewiß am eigenthümlichsten gehört, das ist der taumelnde Schwung der Chöre, und das Pittoreske und Phantasiereiche, das sich dicht neben das Gräßliche zu seltsam poetischem Effekt stellt. In der Sprache ist Fluß, Fülle, Gewicht und Feuer, mehr als in irgend einem andern Stück, mit unter zwar eine etwas verflossene Breite, doch an manchen Stellen auch eine Gedrungenheit und Schärfe des Dialogs, welche an Sophokles zurück erinnern kann.

Sowohl der Art als dem Werth nach schließt sich hier am nächsten der Hippolyt an; auch dieses Stück enthält den Zorn einer beleidigten Gottheit. Hippolyt, der Stiefsohn des Phädra verachtet Aphrodite und wendet sich ganz den Werken des Artemis zu. Aphrodite will es rächen, allein dies geschieht nicht so einfach, als in den Bacchen und sogleich stellen sich auch gar mancherlei Mängel der Composition ein. Die Fabel ist sonst bekannt. Phädra entbrennt durch Aphrodite von unerlaubten Leidenschaft gegen den Stiefsohn, die Amme, anfangs entsetzt, wirft sich doch nur zu bald und zu thätig zur Mittlerin auf; aber Hippolyt weißt den Frevel von sich, und die beschimpfte Phädra

nun macht ihrem Leben ein Ende. Um indessen die entsetzliche Schuld von sich abzuwälzen, hat sie eine Schreibtafel hinterlassen, worin sie den Hippolyt anklagt, als habe dieser ihrer Tugend Gewalt anthun wollen. Theseus, ihr Gemahl, der indeß zurückgekommen, schenkt solcher Anklage auch vollkommenen Glauben und sieht demnach in seinem Sohn Hippolyt, einen Verbrecher; vergebens betheuert er seine Unschuld. Darauf ergreift ihn die Rache der Aphrodite, er wird von seinen Rossen zerfleischt. Die Nachricht davon wird den Theseus überbracht und Artemis erscheint um in weitläuftiigen Reden noch Hyppolyts Unschuld und die Schuld der Phädra an den Tag zu bringen. Jetzt verscheidet Hippolyt auf der Bühne und das Stück schließt mit der gewöhnlichen Betrachtung über den unerwarteten Ausgang menschlicher Schicksale.

Wer sich auf dramatische Composition versteht, zumal wer von Betrachtung der sophokleischen kommt, dem muß nun sogleich auffallen, wie heterogene und sich widerstrebende Elemente diese euripideische Fabel darbietet, die sich in der That völlig durchkreuzen und ihrer Wirkung nach aufheben. Man mag sagen, der Stoff lag so, er bot einen solchen Reichthum, und der Dichter dramatisirte ihn nur. Hierauf ist zu antworten, daß er bei wirklichem Verständniß dramatischer und poetischer Composition sogleich hätte einsehen müssen, was dem tiefer Eindringenden nicht entgehen kann, die Unmöglichkeit ihn in jenem Complex zu bearbeiten. Denn es liegen drei ganz verschiedene und ganz divergirende poetische Situationen darin, welche sich nimmermehr mit einander vereinigen lassen und um so stärkern Widerspruch gegen einander erheben, als man jeder derselben ihre poetische Geltung zu verschaffen sucht. Erstlich haben wir hier den Zorn einer beleidigten Gottheit, Aphrodite ist die Göttin, Hippolyt ihr Verächter; von dieser Seite hat die Fabel Aehnlichkeit mit den Bacchen und war eines ähnlichen Effekts gewiß nicht unfähig. Ganz gesondert hievon tritt in der Dichtung des Euripides ein

zweiter poetischer Stoff entgegen; Phädra, gleichfalls von der Göttin unwiderstehlich zu einem Verbrechen hingezogen, dessen sie sich in seiner ganzen Unnatur bewußt ist. Dieser Stoff ist dem des Oedipus einigermaßen verwandt, nur soll das Verbrechen mit Bewußtsein vollzogen werden und es kommt nicht wirklich zu Stande, sondern die Unglückliche, die dazu getrieben wird, geht selbst unter; jedenfalls hätte dies eine Art von Schicksalstragödie geben müssen, worin Phädra für sich das Mitleid erwerben konnte. Und so gesondert als Schicksalstragödie behandelte auch Sophokles diesen Stoff in seiner Phädra, wie die spärlichen aber schönen Fragmente noch deutlich genug erkennen lassen. Drittens wieder findet sich hier noch eine Fabel ganz anderer Art, ähnlich der von Joseph: die Unschuld eines jungen Mannes, der von einem Weibe verführt werden soll, und, weil er nicht darauf eingeht, durch heimtückische Schändlichkeit doch in den Verdacht der verbrecherischen That gebracht wird; er wird verkannt, nur spät kommt seine Unschuld an den Tag. Hier also lag Stoff für drei Tragödien, wer aber alles vereinigen wollte, der zerstörte alle diese drei Fabeln in ihrem Wesentlichsten und erreichte doch mit allen zusammen nicht den Eindruck, den jede einzeln hätte machen müssen.

Wenn Aphrodite den Hippolyt strafen will, weil er sie überhaupt gering achtet, was bedarf es denn der Phädra und deren Verführung? Ihre verbrecherische Leidenschaft mußte Hippolyt mit Recht verabscheun, wenn er auch mit Unrecht eine Abneigung gegen die Werke der Liebe zeigte; beides hat nichts mit einander gemein und widerspricht sich durchaus. Auch trifft ja nun der Zorn gar nicht den Hippolyt allein, sondern Phädra selbst leidet viel früher und viel mehr. Und ferner zeichnet Euripides seinen Hippolyt sehr stark als einen Sonderling, ja als einen Albernen, ähnlich wie dies mit Lykurg und Pentheus zu geschehen pflegt; aber diese sollen auch als abgeschmackte Gottesverächter gestraft werden und nichts weniger als Mitleid und

Rührung für sich erwerben, wie doch eben Hippolyt. Er bekommt Abgeschmacktheiten in den Mund, wie die: O wenn die Kinder doch lieber auf dem Felde gesäet oder mit Golde gekauft werden könnten, und während der Dichter seinen Helden auf dieser Seite dem Gelächter Preis stellt, will er uns doch zu gleicher Zeit durch sein unschuldiges Leiden bewegen: Lykurg und Joseph, das läßt sich nicht vereinigen! Auf dieser Seite hat sich der Dichter alles verdorben; nicht minder aber auf der andern. Er will uns selbst Mitleid mit der Phädra einflößen, und doch kann ihr Verbrechen, wenn es auch nur Conat bleibt, sie uns nur verabscheuenswürdig machen; die Grenzen, wieweit sie unter der Macht der Gottheit steht und leidet, und wie weit sie sündigt, sind höchst unklar, so daß für sie sowohl als für die Göttin wenig vortheilhaftes hervorgeht; alle Kunst, die sich hier hätte zeigen müssen, fehlt gänzlich.

Ferner ist die Sache durch die sehr übel angebrachte Mittelsperson, die alte Amme, nur noch verwickelter und verworrener geworden; sie aber ist großentheils die Verführerin. Endlich hat sich der Dichter dadurch alles Mitleid verscherzt, das er für die unglückliche Phädra hätte erwerben können und müssen, er hat sichs dadurch verscherzt, daß er sie, die bisher nur mehr ihr Elend beklagt und Befriedigung sucht, noch eines neuen mit kalter Besonnenheit geübten Verbrechens schuldig macht, welches nichts mit jener ihr von der Göttin eingeflößten Leidenschaft zu thun hat, ich meine die Abscheulichkeit, mit der sie den unschuldigen Hippolyt der Verführung zeiht. Dies Verbrechen ist bloß schändlich und hebt allen Antheil an Phädra auf, dessen sie doch in ihrer unwillkührlichen und unfreiwilligen Aufregung so sehr bedurfte. Euripides wollte sich, das ist klar, hiedurch den Uebergang zur dritten Geschichte bahnen, allein es galt hier ein Entweder — Oder, denn beide Fabeln schließen sich aus. In der Josephs-Geschichte mag die Königin, hier sogar Mutter,

immerhin von frevelhafter Lüsternheit getrieben sein und das Bestreben ihre enthüllte Schandthat zu verdecken mag sie immerhin zu einem neuen Verbrechen fortreißen, nur kann dies nicht jene arme Phädra thun, die, um poetisch zu leben, nur leiden, verzehrt werden und sterben, aber nicht sündigen, lügen und verleumden muß. So schließt die zweite und dritte Fabel sich gegenseitig aus, so schloß sich die erste und zweite aus und ebenso thut es auch die erste und dritte, denn natürlich muß Hippolyt schuldig, nicht aber unschuldig sein, um von der Aphrodite mit Recht gestraft zu werden. Es ist hier also ähnlich, nur noch sehr viel schlimmer als bei der Hecuba, denn dort schlossen nur je zwei Dinge das dritte aus, hier aber kann keins der dreie neben dem andern bestehen, ohne in seinem Lebensprinzip aufs empfindlichste verletzt zu werden. Auch hiemit war des Widerspruches nicht genug. Am Ende ist es gar nicht einmal Aphrodite, welche den Hippolyt untergehen läßt, wie sie doch selbst eingangs ankündigt, sondern Poseidon ist dieser Rächer. Theseus nämlich hat die Gewährung dreier Bitten vom Poseidon frei, nun bittet er für die eine, der Gott möge seinen Sohn tödten, was er denn auch sehr bereitwillig thut. Es läßt sich nun denken, welche Unklarheit und Halbheit der Motive im Einzelnen dabei in dem Drama entstehen mußte, und doch waren diese Eigenschaften es noch allein, welche den offenen Widerspruch verdecken konnten. Aber alles dies genügte dem Dichter nicht, er that noch einen neuen Uebelstand hinzu, welcher dem Zusammenhang und der poetischen Bedeutung den letzten Stoß gab. Wie Hippolyt sich von der Aphrodite weg und zur Artemis hin gewendet, so ließ er denn auch diese Göttin zum Schluß zu seiner Rechtfertigung erscheinen. Dadurch wurde die Sache nun vollends zerrüttet, denn jetzt bekam er einen Widerstreit der Götter, in welchem aber, weil er es eben so braucht, Artemis unfähig sein muß, ihrem Günstling zu helfen; nur als er bereits der Rache der Aphrodite und den

Ränken seiner schändlichen Mutter erlegen, erscheint sie, auf ihre Beredsamkeit sich verlassend, um hinterher die Unschuld des Sterbenden darzulegen. Daß man ihm hier mit Recht einen Vorwurf machen werde, entging dem Dichter nicht, aber statt anders und besser zu componiren, hielt er es für ausreichend, wenn er sich durch Diana selbst entschuldigen ließ, welche sagen muß:

θεοῖσι δ' ὧδ' ἔχει νόμος
οὐδεὶς ἀπαντᾶν βούλεται προθυμίᾳ
τῇ τοῦ θέλοντος, ἀλλ' ἀφιστάμεσθ' ἀεί.

Man sieht also nur wieder noch deutlicher, wie es mit der Composition, Auffassung und Darstellung dieses Dichters bewandt ist. Er hat so vieles so unzusammenhängend, so schlecht motivirt, so halb, so sehr sich zerstörend und aufhebend durch einander geworfen, weil er den poetischen Sinn keines der vorliegenden Elemente der Fabel faßte. Der Erfolg war, daß die Götter eben so schlecht fortkommen, eben so unselbständig und leblos wurden als die Menschen, und die poetische Idee des Schicksals darüber gänzlich verloren ging. Von letzterer bei unserm Dichter noch späterhin ein Wort.

Und doch wollen wir dem Stück nicht ganz seinen Werth nehmen; so gewiß es ist, daß kein Werk des Euripides, gleich denen des Sophokles, in demselben Maaß gewinnt und immer mehr bewundert werden muß, als man es genauer betrachtet, so fehlt es doch nicht an Einzelheiten, welche leuchten und sogar für manchen beim ersten Lesen viele Fehler unsichtbar machen. Liebliches und malerisch Phantasiereiches ist wieder in Hippolyts Dianendienst; die Chöre stehen zwar denen in den Bacchen beträchtlich nach, aber doch bleiben sie noch schön, besonders der Gesang auf den Eros, von dem zum Schluß sogar wunderschön gesagt wird:

δεινὰ γὰρ τὰ πάντ' ἐπιπνεῖ, μέλισσα δ',
οἵα τις πεπόταται.

Die Unschuld des Hippolyt wußte der Dichter am wenigsten darzustellen, sondern nur zu deklamiren, und Hippolyt mußte es leider selbst übernehmen; desto gelungener ist gerade das, was sonst am meisten abstößt, die abnorme Regung der Phädra. Hier zeigte sich Euripides als einen Meister in der Sophistik der Leidenschaft und nur hie und da guckte er dabei selbst als der Sophist hervor. Gleich anfangs ist die Leidenschaft schon vortrefflich gemalt, man sieht ihr verzehrendes Bild, ihre Unruhe, Unstätigkeit, ihre umgetriebene Angst. Noch ist sie scheu und wird von äußerer Zucht gehalten; das Geständniß thut sie stillschweigend durch einen Seufzer bei Nennung des Namens Hippolyt und als es gestanden ist, kann nichts wahrer und treffender sein, als der Vers:

ἔα μ' ἁμαρτεῖν· οὐ γὰρ ἐς σ' ἁμαρτάνω.

Ferner höchst vorzüglich, daß sie, bevor sie sich selbst über die ihr bewußte Verkehrtheit ihrer Neigung ausspricht, von ähnlichen Vergehungen ihrer Mutter und ihrer Ahnfrauen anhebt; endlich, die nicht mit Unrecht berühmte Stelle, wo sie der Amme auf die Frage: „Meinst du den Hippolyt?" antwortet: „Du sprichst es aus, nicht ich," wiewohl diese Sophistik für die Leidenschaft fast schon zu spitz sein möchte. Auf solche Weise wird denn manches ganz entschieden frostig, anderes dagegen ungemein grob, platt und alltäglich. Diese Phädra, wie sie Euripides gut zeichnet, verlangte eine viel zartere, delikatere Behandlung, als ihr von der Amme zu Theil wird, namentlich verlangte dies auch der mehr als zweideutige Gegenstand. Wie anders wußte Sophokles dergleichen im Oedipus zu wenden, er hielt es fern als ein dunkles Entsetzen, das nur den tiefen schrecklichen Ernst eines stets Unsäglichen verbreitete.

Was aber den Dialog betrifft, so kann man ihn nur an sehr einzelnen Stellen gelungen nennen, wenn er gleichwohl schon viel sorgfältiger ist als in andern Stücken und namentlich hier kein arger Mißbrauch der Stichomythie begegnet.

Sorgfältiger in der Anlage und Gliederung ist nun eigentlich kein euripideisches Stück, woraus folgt, daß sie um so besser gerathen sein werden als die Fabel einfacher und ohne viel Verwickelung ist. Hier kann der Dichter seine Stärke entweder in malerischen Schilderungen, in thränenreichen Klagen, flehentlichen Bitten geltend machen, oder, worin er am größten ist, in Zeichnung der Leidenschaft und ihrer Sophistereien. Medea ist wegen der Leidenschaft immer noch eines der kräftigsten Werke, doch gehen frostige und lange Stellen mit unter. Sodann muß man die vielangefochtene Alkestis gerade dessentwegen rühmen, weshalb sie häufig Gegenstand des Tadels wurde, nämlich wegen des Herkules, denn hier ist doch ein wohlberechneter Effekt, hier ist Frische und darstellende Kraft, wenn auch die starke Eßlust des Helden schon nahe ans Komische gränzt. Aber wie sehr der Heros dadurch gefällt, daß er sich anfangs wenig um die Trauer des Königshauses kümmert, sondern sichs nur weidlich schmecken läßt, nachher aber eben so anspruchslos und gelegentlich zur großen Ueberraschung derer, die sein Benehmen schon anklagten, aller Trauer ein Ende macht: so erkauft der Zuschauer diese lustige, fast humoristische Heldenthat auf der andern Seite mit der ganz unwürdigen schwächlichen Gesinnung Admets, den der Dichter durchaus nicht so zu halten und auszustatten wußte, daß er mit Fug tragische Person sein konnte. Und dies gilt denn überhaupt vom Euripides im Gegensatz des Sophokles, bei dem die Entwickelung immer innerlich und immer von der Art ist, daß alle Personen allerseits würdig und groß hervorgehen.

Noch weniger giebt sich Euripides die Mühe, oder noch weniger hat er diesen tiefern poetischen Sinn, gleich seinem großen Vorgänger, die tragischen Wendungen und Katastrophen aus innerer Nothwendigkeit in der Entwickelung der Charaktere und deren Zusammenstellung abzuleiten: sondern es liegt ihm nur daran, pikante Situationen herbeizuführen, oft höchst willkührlich

und gegen alle Wahrscheinlichkeit; und dann glaubt er alles zu seiner Rechtfertigung gethan zu haben, wenn er sich selbst, ähnlich als wir es im Hippolyt hatten, mit irgend einem Vorwande eben so äußerlich entschuldigt. Schon die alten Kunstrichter haben ihm die Unwahrscheinlichkeit vorgeworfen, die er nicht scheute, um in den Phönissen nur Polynices, Eteokles und Jocaste einen langen Dialog halten zu lassen: er veranstaltet nämlich, daß Polynices selbst nach Theben hineinkommt, um hier mit dem Bruder zu unterhandeln. Oder er häuft ganz heterogene Dinge auf einander, völlige Episoden, wie in dem genannten Stück z. B. der Selbstmord des Menoikeus ist. Und auch dies hat er höchst wunderlich behandelt. Tiresias meldet dem Kreon, das Orakel fordere den Tod seines Sohnes Menoikeus (Hygin macht daraus den Vater); hierüber erschrocken und keineswegs dazu bereit, läßt Kreon den Sohn kommen, und giebt ihm Geld, um damit nach Delphi zu entfliehn; der Sohn sagt, er wolle das thun — und doch stürzt er sich heimlich von der Mauer. Warum wird dies Bischen Edelmuth, womit der Dichter sein Stück würzen wollte, noch erst durch eine Lüge erkauft; der Tod überrascht nur, aber der Dichter hat nichts gethan, um uns zuvor den Knaben lieb zu machen und jenes Betragen ist sicherlich ebenso wenig knabenhaft als poetisch glaubhaft und wirksam. Gleichwohl sind einzelne anziehende Dinge im Stück, die Schilderung des Zweikampfs und Todes der Brüder, selbst die dem Homer nachgeahmte Schau von der Mauer herab ins Lager hat ihre Verdienste, wie wenig sie auch eigentlich dramatisch ist. Die Sophistik des menschlichen Herzens aber culminirt in jenem Verse, den Schiller so schön übersetzt:

Muß Unrecht sein, so sei's um eine Krone.

Schlechte Dichter verbrauchen immer mehr Stoff als die guten, natürlich, weil sie nichts völlig zu erschöpfen wissen; auch müssen sie eben deshalb mehr zu grelleren Stoffen und Katastrophen greifen. Großentheils nur, weil der Dichter nicht einer ein-

zigen Situation ihren vollen Inhalt abgewinnen und diese nach allen Seiten gliedern und runden kann, muß er oft, um nur den Umfang eines Stückes auszufüllen, ganz verschiedenartige Handlungen zusammenpaaren; so hatten wir es in der Hecuba, die völlig in zwei Hälften zerfiel und ähnliches gilt auch vom rasenden Hercules. Allein das wunderlichste Quodlibet von Handlungen gewährt der Orest; mit der größten Willkühr und ohne Sorge, auch nur das mindeste aus innern Triebfedern abzuleiten, häuft der Dichter hier die blutigsten Katastrophen, die schändlichsten Anschläge und hinterdrein, erst recht herzlos, beleidigend und empörend, geht alles friedlich zu Ende und die jungen Leutchen heirathen einander. Ueber den Werth dieses Stücks haben denn auch zu keiner Zeit die Kritiker getheilt sein können.

Was den fröhlichen Ausgang betrifft, den Euripides oft ihrer Natur nach tragischen Fabeln zu geben suchte, so huldigte er damit eigentlich nur dem prosaischen Sinn des größern Publicums, das in dem Maaß, als dramatische Darstellungen die Stufe des Illusorischen erreicht haben, auch die Poesie nach dem Maaßstabe des Wirklichen und recht eigentlich Bürgerlichen zu beurtheilen suchen: dann aber ist Frohes und Heiteres freilich besser und erfreulicher. In dieser Eigenthümlichkeit unseres Dichters spiegelt sich am augenscheinlichsten der Verfall, ja man kann sagen das Ende der tragischen Kunst, der wahre große Sinn ist hiemit verloren, und wenn die Elektra des Euripides damit endet, daß nach so grauser Rache Pylades und Elektra sich heirathen, als ob nichts geschehen wäre, so ist das nicht bloß kleinlich, äußerlich, alles Tragische aufhebend, sondern es ist widerwärtig. Auch Sophokles hat Stücke mit gutem Ausgange, aber wie andere und wie anders!

Gewiß ist Euripides oft sehr willkührlich in der Wendung seiner Fabeln, doch wird ihm hierin oft mehr zur Last gelegt, als er wirklich verschuldet hat. Als Gipfel der Wunderlichkeit und zugleich als das jämmerlichste seiner Stücke rückt ihm

Schlegel die Helena vor; und doch verhält sich's in beiden Punkten etwas anders. Einmal ist Euripides keineswegs, wie Schlegel voraussetzt, der erste, welcher die Idee aufstellte, Paris habe nicht die Helena selbst, sondern nur ein Luftbild entführt, die wahre Helena sei ihrem Gemahl noch treugesinnt und nur von einem Gott nach Aegypten entrückt worden. Schon Stesichorus, an dessen Palinodie sich der Kritiker hätte erinnern sollen, hat diese Variation der Fabel aufgebracht; freilich war sie bei ihm nur lyrische Wendung, wie Pindar deren ähnliche hat, und allerdings wurde die Sache viel greller, wenn man sie dramatisch darstellte, worauf sie nicht berechnet war. Dann aber kann man auch das Stück des Euripides nicht zu seinen mißrathensten zählen, es hat vielmehr schöne Einzelheiten, und in der Erkennungsscene sogar, was selten ist, einen Anflug von Gemüth. Und diese Erkennung war es denn hauptsächlich, warum jener seltsame Stoff unserem Dichter willkommen hieß.

Wir sind hier auf einen Punkt gekommen, der für die Charakteristik des Euripides und seinen Unterschied von Sophokles zu wichtig ist, als daß wir ihm nicht einige Ausführlichkeit zuwenden sollten. Als er sich um den Unterschied des Aeschylus und Sophokles handelte, standen für letzteren ganz besonders auch solche Wendungen im Vorgrunde, welche Verkennung der handelnden Personen und darauf Erkennung nach sich ziehn. Euripides nun konnte nicht Zeitgenoß, Nachfolger und Schüler des Sophokles sein, ohne ihm auch dies abzusehen; ein anderes ist freilich, wie viel er sich davon wirklich zu eigen machen konnte. Und hier werden wir denn erst wahrhaft über die Höhe sophokleischer Kunst belehrt werden durch den Abstand, den die verschiedene Anwendung jener poetischen Figur zuläßt, nämlich die wahre und die falsche. Daß Personen eines Stücks, die sich gegenüberstehn, sich nicht für das halten und nehmen, was sie sind, und wie sie dem besser unterrichteten Zuschauer erscheinen, das sah Euripides in den Stücken des Sophokles und das brachte

er in den Seinigen wieder; allein er hätte auch das Herz und die Tiefe des Sophokles haben müssen, um, gleich ihm, hier wirklich eine reiche Quelle darstellender Poesie zu finden. Denn läßt Euripides, ohne diese Eigenschaften zu besitzen, die unerkannten Personen mit pikanten Reden und zweideutigen Worten auf das ihnen noch verborgene Verhältniß anspielen, so bleibt jene hinreißende, stille Rührung völlig aus, wir haben nur ein Spiel des Witzes oder Scharfsinns, und je länger der Poet darin verweilt, um so frostiger wird die Situation. Dazu kommt noch, daß dieser dritte Tragiker solche Situationen, auf die er ausgeht, nicht eben sehr zu motiviren oder mit andern zu verflechten sucht, oder auf der andern Seite, daß er oft erst langer Prologe, Expositionen und Zurüstungen bedarf, um nur die Verkennung und noch mehr nun die darauf folgende Erkennung zu Wege zu bringen. Ich habe hiemit die Ursachen im Allgemeinen angegeben, warum ich jene Stücke des Euripides, die ich kurzweg Erkennungsstücke nennen will, unter seinen Leistungen keineswegs obenan stellen kann.

Ich müßte unter den Stücken dieser Gattung zunächst die Elektra betrachten, welche Bothe ja sogar über die sophokleische stellen will, doch behalte ich mir dies noch für die Folge auf; nur erinnere ich hier daran, wie Euripides den Aeschylus tadelt, ihn zu verbessern denkt und die Erkennung zureichender motiviren will. Daß sie durch die Fußtapfen oder auch durch die Haarlocke geschehen könne, scheint ihm durchaus lächerlich: er wählt ein Muttermal; aber das Zusammentreffen der Elektra mit dem noch unerkannten Orest und die Worte, welche beide wechseln, wird man eher witzig als rührend, gefühlvoll und ergreifend finden; an den Vergleich mit Sophokles darf man hier gar nicht denken.

Sodann die taurische Iphigenie. Bekanntlich ist Iphigenie als sie zu Aulis geopfert werden sollte, von der Artemis zu den

Taurern entführt worden, woselbst sie bei dem König Thoas in dem Tempel der Göttin dient. Allein diese Göttin freut sich noch der Menschenopfer, die ankommenden Fremden werden ihr zum Opfer gebracht, welche die Priesterin, jetzt also Iphigenie, zu vollziehen hat. Auf der andern Seite hat Orest, der den Mord Agamemnons an seiner Mutter Klytämnestra gerächt, von Apolls Orakel den Bescheid erhalten, nicht eher würden die Erinnyen von ihm weichen, als bis er das Dianenbild aus Tauri werde nach Griechenland gebracht haben. Orest ist in Begleitung des Pylades bereits zu Tauri heimlich angelangt. Hiemit beginnt das Stück, Iphigenie spricht den Prolog. Sie sagt darin, wer und wo sie sei, was mit ihr zu Aulis geschehn, wie man sie geopfert und wie die Göttin sie durch den Himmel entführt; sie sagt ferner, daß sie hier, nach der Sitte, ihrer Göttin die ankommenden Griechen opfere; darauf spricht sie ihre Sehnsucht nach der Heimath aus und erzählt den Traum der verwichenen Nacht, in dem sie die letzten Säulen ihres Hauses habe einstürzen sehen. Hierin erblickt sie den Tod ihres Bruders Orest, gewiß eine Erfindung voll allzu handgreiflicher Absicht um das Folgende zu heben. Allein das ist von Uebelständen das Geringste; viel schlimmer an sich, namentlich viel ungeschickter vorgebracht ist es, wenn der Dichter hier eine seiner folgenden Verwickelungen vorbereitet. Pylades wird später mit Namen genannt werden, Elektra soll aber an diesem Begleiter ihren Bruder noch nicht erkennen: was thut er also? Er weiß sich bald zu helfen: sie muß nämlich hier im Prolog noch gleich hinzufügen und sich ausdrücklich wohl verklauseln, daß zur Zeit, als sie geopfert wurde, ihr Hausfreund Strophios noch gar keinen Sohn hatte. Dies ist so plump, so äußerlich, so frostig und unpoetisch, daß nichts darüber geht. Nachdem der Dichter diese wichtigen Klauseln durch Iphigenie vorgebracht hat, läßt er sie abtreten; darauf erscheinen Orest und Pylades um einen neuen zweiten Prolog zu halten und dem Dichter den nämlichen Dienst neuer Ver-

Räuselung zu leisten. Sie treten auf, sagen sich, was sie sehen, nämlich einen Tempel und Spuren von Blut, und sodann hebt Orest seinen Prolog an, in dem er auseinandersetzt, was ich schon oben erzählte, nämlich woher er kommt und aus was Ursache. Sie gehn wieder ab und Iphigenie tritt abermals auf; sie will nun das Todtenopfer für Orest vollziehn, das sie schon vorhin ankündigte: eine sehr starke und gewiß nicht geschickte Nachahmung der Elektra des Sophokles; aber die Anspielung und Hinzielung auf den Gegensatz, daß Orest nicht todt ist, sondern lebt und zugegen ist, muß man wieder sehr handgreiflich finden. In einem weitläuftigen Gesange gedenkt Iphigenie dabei ihres Leidens, ihrer Opferung und des Orest, den sie an Mutterbrust zu Argos zurückgelassen. Jetzt erscheint ein Hirt, ankündigend, sie hätten zwei griechische Jünglinge gefangen, der Eine davon nenne sich Pylades. Iphigenie fragt nach dem Detail und der Hirt läßt es nicht an einer langen, wohlgesetzten Rede fehlen. In derselben nimmt sich namentlich die Beschreibung von Orests Wahnsinn, welcher in seiner Täuschung redend eingeführt wird, nichts weniger als natürlich aus, und Göthe hat hier tausendfältig verbessert, wenn er statt dessen den Orest selbst in diesem Wahnsinn auf der Bühne erscheinen ließ. Endlich, so erzählt der Hirt, hielt Orest unsere Ochsen für die Erinnyen und fiel sie tödtend an: die Nachahmung des Ajas liegt hier auf der Hand. Der langen Rede kurzer Sinn ist, daß sie beide gefangen haben, von denen der Eine sich Pylades nennt. Sie sollen geopfert werden, zur Vergeltung für Iphigeniens Opfer in Aulis. Es sei, sagt Iphigenie; sie hat um so mehr Lust, sie zu opfern, als sie, man sieht den Zusammenhang nicht, jetzt den Orest gestorben glaubt, und so wird denn in derselben Rede sogar noch einmal von ihr auf diesen Tod des Bruders, nach dem Sprüchwort, etwas sichtlich und hölzern angespielt, als ob der Dichter, bei solcher Behandlung noch irgend einen Effekt davon verspräche. Noch härterem Tadel unterliegt, was folgt,

nämlich eine von jenen durchaus undramatischen Stellen, welche ungeschickterweise etwas vorbereiten sollen. Zwei Fälle können nur stattfinden: entweder man weiß und merkt nicht, wohin die Vorbereitung zielt, und alsdann müssen die Worte durchaus müßig zu sein und seitab zu liegen scheinen, bleiben darum auch nicht einmal im Gedächtniß bis dahin, wo die Entwickelung, welche sie vorbereiten, selbst eintritt; oder aber, man merkt und weiß, was der Dichter damit will: alsdann aber ist es noch viel bedenklicher, denn nun ist der poetische Zweck gänzlich verfehlt und man wird den Poeten nur des Ungeschicks und des Mangels an wahrer Kunst zeihen müssen. Nämlich Euripides wird auf die Weise die Lösung herbeizuführen suchen, daß ein Fluchbeladner, ein Muttermörder, wie Orest, nicht der Göttin geopfert werden könne; dies will er nun motiviren und nachdem Iphigenie nur noch eben von Orest gesprochen, läßt er sie auf einmal fortfahren: „ich tadle aber den Beschluß der Göttin, daß sie den von ihren Opfern ausschließt, der sich mit Menschenblut befleckt hat u. s. w. Der eintretende Chorgesang verweilt bei dem bevorstehenden Opfer, Iphigenie läßt nun die Fremden bringen, sie bedauert die Mutter und die Schwester der Unglücklichen: wieder viel zu deutlich. Und jetzt folgt die Erkennungsscene, um derentwillen eigentlich das ganze Stück gedichtet worden: es ist wieder eine jener langen Stichomythieen, die einer Katechesation ähnlicher sieht als einem Dialog. Orest will seinen Namen, nach dem Iphigenie fragt, nicht sagen: warum nicht? bloß damit die Erkennung noch nicht sogleich erfolge und der Dichter noch erst eine lange Reihe von frostigen Hindeutungen anbringen könne. Aber Orest nennt Argos als sein Vaterland und nun forscht Iphigenie nach allem was unterdeß vorgefallen, denn der Ausgang des trojanischen Krieges und alle Schicksale ihres Hauses sind ihn unbekannt. Sie fragt nach Kalchas, Odysseus, Achilleus, zuletzt nach Agamemnon, und hier ist es namentlich frostig, wie Orest die Schick-

sale des Atridenhauses vorbringt. Dabei geht es immer noch Vers um Vers fort und selbst bei der Nachricht von dem Tode ihres Vaters, ihrer Mutter und von Orests That weicht die Rede nicht aus dem schmalen Gleise der Stichomythie aus und Iphigenie fragt geruhig immer weiter; zuletzt erfährt sie von Orest, daß Orest lebe und sie nennt also ihr Traumgebild falsch. Gewiß können in der Verkennung Anspielungen auf das wahre Verhältniß nicht mehr jene bei Sophokles bewunderte Rührung besitzen, wenn sie sich so wenig natürlich ergeben, wie hier, und vielmehr so unverschämt und zudringlich vom Dichter gesucht und dem Zuschauer zugeschoben werden. Man lernt hier erst die feinere Kunst und weise Sparsamkeit des Sophokles schätzen.

Jetzt geschehen Schritte, um die Erkennung selbst herbeizuführen. Nur Pylades solle der Göttin geopfert werden, den Orest will sie retten, aber eines eigennützigen Zwecks wegen, indem sie ihm nämlich einen Brief an ihre Verwandten in Argos aufträgt: gewiß ist dies noch die natürlichste Wendung des ganzen Stücks.

Jetzt entsteht ein edelmüthiger Wettstreit unter den beiden Freunden, den der Dichter aber mit höchst kalten Worten abmacht; Orest will seinen Begleiter nicht sterben lassen, sondern selbst geopfert werden; vom neuem, ganz unleidlich, zieht der Dichter wieder Anspielungen herbei; Iphigenie sagt: O wäre auch mein Bruder von so edler Gesinnung, denn, ihr Fremdlinge, wißt, auch ich habe einen Bruder, nur sehe ich ihn nicht. Orest erkundigt sich darauf, von wem er geopfert werde; Iphigenie sagt: von mir; darauf klagt jener: Ach, nicht meiner Schwester Hand wird um mich sein; endlich Iphigenie: das ist freilich nicht möglich, da du weit von Hause bist. — Was könnte gröber und ungeschickter sein.

Nun erneuert sich unter den Freunden der Streit des Edelmuths, wer sterben solle; Pylades will nicht allein überleben. Die Darstellung aber ist dem Euripides völlig mißlungen, man

kann es gar nicht Darstellung nennen, nur Worte, ohne Leben und Wärme. Erst sprechen sie von anderen Dingen, dann sagt Pylades, es sei schmählich, daß er nicht mit dem Freunde den Tod theilen wolle, Orest aber sucht ihn zu widerlegen; er verpflichtet ihn seine Schwester Elektra glücklich zu machen und ihm selbst ein Grabmal zu errichten. Hiemit ist denn Pylades zufrieden. Iphigenie kommt nunmehr mit dem Brief in der Hand zurück; sie giebt ihn dem Pylades, welcher schwört, es auszurichten. Zur Sicherheit sagt ihm Iphigenie noch mündlich den Inhalt des Briefes: er solle dem Orest sagen, daß Iphigenie noch lebe und hier sei. Dies ist denn freilich deutlich genug, damit Orest sie erkenne; sie erzählt ihm, wie ihre Rettung zugegangen, denn das Stück beruht auf der Voraussetzung, daß Klytämnestra sowohl als Orest sie wirklich zu Aulis geschlachtet glauben. Aber Iphigenie hat noch den Orest nicht als Bruder erkannt; hierin ist Euripides sehr gewissenhaft und erst muß der Fremdling noch ein Rigorosum bestehn, das freilich mehr zu des Dichters eigner Entschuldigung dient, als daß der Poesie damit gedient wäre: er ist immer der Meinung, wie auch schlechte Dichter neuerer Zeit, daß mit der pünktlichen Angabe zureichender Gründe alles gethan sei; allein wenn diese nicht innerlich, sondern bloß äußerlich sind, wird man nichts so sicher gewinnen, als Langweiligkeit und Kälte.

Iphigenie bricht darauf in neue Klagen über ihre Opferung zu Aulis aus; sodann wird ihr Pylades, der später geborne Sohn des Strophios, als Schwager vorgestellt: freilich muß er hienach viel jünger sein als Elektra. Kaum hat Iphigenie mit ihm einige Verse gewechselt, so fängt der Dichter, statt zu dichten und darzustellen, wieder an sich zu entschuldigen und zu verklauseln. Nämlich diese ganze Fabel von der Iphigenie in Tauris collidirt mit der Darstellung des Aeschylus in dem Eumeniden, wo Orest von seiner Schuld und von den Eumeniden durch

den Areopag und durch das Steinchen der Athene befreit wird; dagegen setzt unsere Fabel voraus, Orest könne nach den Orakel nur dadurch erlöst werden, daß er das Bild der Artemis von Tauri nach Griechenland bringe. Um beides auszugleichen und auseinanderzusetzen, läßt nun Euripides durch den Orest vortragen: allerdings verhalte es sich so mit dem Areopag und der Athene, allein damals sei nur die eine Hälfte der Furien von ihm gewichen und um die andere Hälfte derselben loszuwerden, habe er sich abermals an den Gott wenden müssen, der ihm nun dies Geschäft aufgetragen. Gewiß ist dies mehr sophistisch als poetisch, und gewiß hätte der Dichter viel besser gethan, sich um jenen Widerspruch gar nicht zu kümmern.

Hier sollte man nun das Ende des Stücks erwarten; zumal wer Göthes Stück im Gedächtniß hat, sollte denken, daß mit der Erkennung der Schwester auch sogleich der wahre Sinn des Orakels nnd dessen Lösung müßte kund geworden sein. Allein ganz anders Euripides: bei ihm bleibt nach wie vor noch immer die Aufgabe, das Götterbild nach Athen zu schaffen und daß Orest hiebei die Iphigenie findet, ist nur zufällig. Also muß jetzt eine ganz neue Verwickelung angeknüpft werden, welche mit der vorigen eigentlich nur wenig zusammenhängt, ein neuer Anschlag, eine neue List wird ersonnen, um das Götterbild zu entwenden, und den König Thoas zu hintergehn: wie sich dies aber mit der priesterlichen Würde Iphigeniens verträgt, hat den Dichter wenig gekümmert. Hier ist es denn, wo er jenen Umstand benutzt, den er oben so schwerfällig vorbereitete — und doch wieder, wenn dies für hier eine bloße List ist, wozu bedurfte es denn überhaupt einer so ernsten Vorbereitung, wozu der Erfindung eines besondern Gesetzes? Iphigenie will vorgeben, das Bild der Artemis sei durch Berührung eines Muttermörders entweiht worden, und sie müsse es am Meeresufer deshalb abwaschen. Dies wird weitläuftig abgeredet, ein Chorgesang, der Sehnsucht nach Griechenland ausdrückt, tritt dazwi-

schen, dann bekommen wir dasselbe noch einmal zu hören, indem Thoas Iphigenie findet, wie sie im Begriff ist, mit dem Götterbilde davon zu gehen. Sie redet ihm nun alles das vor, und wir müssen zusehn, wie er, voll Vertrauen, sichs einreden läßt und gutwillig glaubt: wie sollte er auch nicht? Aber was kann es für einen Eindruck, ich will gar nicht sagen poetischen Eindruck machen, wenn jemand schlechtweg belogen und betrogen wird! Und diese Scene dehnt der Dichter recht wohlgefällig aus; Thoas selbst muß sogar mit dazu helfen, so daß hier vielleicht ein komischer Effekt entstehen können, falls das Stück sonst danach bewandt wäre. Der folgende Chorgesang, der sich an den Apollo wendet, möchte noch zu dem glänzendsten des Stücks gehören; nach demselben erscheint der Bote, nicht mit Unrecht die Treulosigkeit der Weiber anklagend; darauf stattet er einen überlangen Bericht von dem ab, was wir eigentlich schon mehrfach wissen; viel zu speciell wird erzählt, wie es den Agamemnoniden gelungen sei, zu Schiff mit dem Götterbilde zu entkommen. Thoas schnaubt Rache, er will sie eiligst verfolgen lassen, um grausame Strafe an ihnen zu vollziehen; da kommt Athene zur rechten Zeit als eigentlicher Deus ex machina: sie bewegt den Thoas zu unterlassen, was er vorhat; er fügt sich der Göttergewalt; endlich wirkt Athene zugleich noch dem Chor griechischer Frauen die Befreiung aus. So schließt denn das Stück, äußerlich allerdings befriedigend, innerlich aber gewiß nicht; es ist nicht uncharakteristisch für unsern Dichter, leider nur schwach, äußerst schwach, fast entschieden unpoetisch trotz den Rang, den Aristoteles ihm fast von allen Tragödien des Euripides zu oberst anzuweisen scheint. Göthe hat daran gethan, was nur ein wahrer Dichter thun kann: die Uebelstände hat er verschwinden lassen, Scenen voll dramatischer Darstellung hinein verflochten, den Charakteren etwas Zeichnung gegeben, die Entwickelung mehr von innen heraus gearbeitet und statt der Frostigkeit einen Hauch von Gemüth über das Ganze verbreitet, aber daß er ein

Werk von ähnlicher Vollendung geschaffen habe, als die sophokleischen an sich, oder vielmehr in sich tragen, das kann ich bei aller Liebe für den Deutschen doch nicht aussprechen. Es fehlt doch eigentlich dem ganzen Stoff an poetischem Inhalt und poetischer Wahrheit; er ist nicht aus der Volkspoesie hervorgegangen, sondern steht auf der Grenze kalter Klügelei, deren Durchschimmern nur mit Kunst fern gehalten werden konnte: getriebene Arbeit, nicht gegossen.

Was aber die Schlußwendung bei Göthe und die Doppeldeutigkeit des Orakels bei ihm betrifft, so weiß ich wahrlich nicht, ob ich ihm diese äußerst sinnreiche Wendung hoch anrechnen, oder ob ich bloß den Euripides tadeln soll, daß er sie sich entgehen ließ und verdarb. In der That scheint es ganz in der Art des Orakels und der Fabel zu liegen, so daß man fast meinen sollte, auch ein geringerer als Göthe möchte jenen Mangel haben herstellen können. Bei Euripides lautet das Orakel nicht von der Schwester, sondern (v. 87) bloß dahin, daß Orest wirklich das Götterbild entführen soll und gerade hierauf legt der Dichter zum Schluß wieder Wichtigkeit, weil er dadurch gleichsam Athen um eine Gottheit zu bereichern denkt, also daß vielleicht nur solcher Patriotismus der Poësie im Wege gestanden hätte.

Aehnliches wenigstens hatte Euripides bei seinem Jon im Sinne, mit dem er, wie Ottfried Müller in den Dorern (Theil II. S. 246) eben so sinnreich als überzeugend dargethan hat, den dorischen Gott Apollon den Athenern durch eine pia fraus zueignen wollte; wir müssen das Stück hier etwas näher betrachten, weil es gleichfalls ein Haupterkennungsstück, also der taurischen Iphigenie nahe verwandt ist. Der Poet machte hier den Jon, der sonst ein Sohn des Xuthus ist, zum Sohne Apolls, welcher ihn heimlich mit der Kreusa erzeugt, ehe diese noch dem Xuthus vermält wurde. Kreusa hat damals den neugeborenen Jon ausgesetzt in der Nähe von Delphi, jetzt aber ist sie selbst mit ihrem Gemahl eben hieher zum Orakel Apolls ge-

kommen, um sich von dem Gott Nachkommenschaft zu erflehn, denn ihre Ehe war kinderlos. Aber von ihrem früher gebornen Sohn weiß Xuthus nichts, und wiederum sind dem Jon, der in Apolls Tempel dient, seine Eltern unbekannt: wie vielfache Erkennungen also kann es hier geben.

Hermes hat den Prolog, um dem Zuschauer das wahre Verhältniß der Dinge zu offenbaren und ihn auf die Verkennungen und Erkennungen anzuweisen. Sodann erscheint Jon, im Tempel Apolls heiligen Dienst verrichtend. In einer langen nicht übelgesetzten Rede wendet er sich an seinen Gott, den er, wie sich versteht, Vater nennt, damit aber der Zuschauer sehe, dies sei nicht wirklich so gemeint, sondern solle nur unbewußt anspielen, setzt Jon fein ausdrücklich hinzu, daß er das Wort nur im Allgemeinen brauche. Jetzt tritt der Chor auf, bestehend aus attischen Frauen, die mit der Kreusa gekommen sind, und die Scene die sich entwickelt, muß man sehr anziehend nennen. Mit Staunen nämlich betreten sie den Tempel und machen sich gegenseitig auf die Herrlichkeiten aufmerksam, die sie schaun, namentlch auf die Bilder an den Wänden. Sie wollen auch näher ins Heiligthum eintreten, hier aber weist Jon sie zurück. Darauf erscheint Kreusa selbst, eine lange Stichomythie beginnt; Mutter und Sohn stehen sich gegenüber ohne es zu wissen und Euripides bietet nun alle seine spitze Kunst auf, um dies recht pikant entgegen zu halten. Jon fragt Kreusa über alles aus; erst thut sie höchst verschämt, dann lenkt sie selbst verblümt die Rede auf ihr Abenteuer mit Apoll, und als Jon nachfragt, ob sie kinderlos sei, antwortet sie, fast unleidlich: Phöbus weiß, wie ich kinderlos bin. Jetzt kehrt sich die Sache um; Kreusa fragt den Jon nach seinen Eltern; aber auf dieser Seite hat's der Dichter fast noch täppischer und doch zugleich noch sophistischer gemacht. Es paßt eigentlich schon alles auf Kreusens eigne Geschichte, welche sie als die einer Freundin erzählt; um aber eine neue Verwickelung herbeizuziehen, läßt der Dichter sie glau-

Werk von ähnlicher Vollendung geschaffen habe, als die sophokleischen an sich, oder vielmehr in sich tragen, das kann ich bei aller Liebe für den Deutschen doch nicht aussprechen. Es fehlt doch eigentlich dem ganzen Stoff an poetischem Inhalt und poetischer Wahrheit; er ist nicht aus der Volkspoesie hervorgegangen, sondern steht auf der Grenze kalter Klügelei, deren Durchschimmern nur mit Kunst fern gehalten werden konnte: getriebene Arbeit, nicht gegossen.

Was aber die Schlußwendung bei Göthe und die Doppeldeutigkeit des Orakels bei ihm betrifft, so weiß ich wahrlich nicht, ob ich ihm diese äußerst sinnreiche Wendung hoch anrechnen, oder ob ich bloß den Euripides tadeln soll, daß er sie sich entgehen ließ und verdarb. In der That scheint es ganz in der Art des Orakels und der Fabel zu liegen, so daß man fast meinen sollte, auch ein geringerer als Göthe möchte jenen Mangel haben herstellen können. Bei Euripides lautet das Orakel nicht von der Schwester, sondern (v. 87) bloß dahin, daß Orest wirklich das Götterbild entführen soll und gerade hierauf legt der Dichter zum Schluß wieder Wichtigkeit, weil er dadurch gleichsam Athen um eine Gottheit zu bereichern denkt, also daß vielleicht nur solcher Patriotismus der Poesie im Wege gestanden hätte.

Aehnliches wenigstens hatte Euripides bei seinem Jon im Sinne, mit dem er, wie Ottfried Müller in den Dorern (Theil II. S. 246) eben so sinnreich als überzeugend dargethan hat, den dorischen Gott Apollon den Athenern durch eine pia fraus zueignen wollte; wir müssen das Stück hier etwas näher betrachten, weil es gleichfalls ein Haupterkennungsstück, also der taurischen Iphigenie nahe verwandt ist. Der Poet machte hier den Jon, der sonst ein Sohn des Xuthus ist, zum Sohne Apolls, welcher ihn heimlich mit der Kreusa erzeugt, ehe diese noch dem Xuthus vermält wurde. Kreusa hat damals den neugeborenen Jon ausgesetzt in der Nähe von Delphi, jetzt aber ist sie selbst mit ihrem Gemahl eben hieher zum Orakel Apolls ge-

kommen, um sich von dem Gott Nachkommenschaft zu erflehn, denn ihre Ehe war kinderlos. Aber von ihrem früher gebornen Sohn weiß Xuthus nichts, und wiederum sind dem Jon, der in Apolls Tempel dient, seine Eltern unbekannt: wie vielfache Erkennungen also kann es hier geben.

Hermes hat den Prolog, um dem Zuschauer das wahre Verhältniß der Dinge zu offenbaren und ihn auf die Verkennungen und Erkennungen anzuweisen. Sodann erscheint Jon, im Tempel Apolls heiligen Dienst verrichtend. In einer langen nicht übelgesetzten Rede wendet er sich an seinen Gott, den er, wie sich versteht, Vater nennt, damit aber der Zuschauer sehe, dies sei nicht wirklich so gemeint, sondern solle nur unbewußt anspielen, setzt Jon sein ausdrücklich hinzu, daß er das Wort nur im Allgemeinen brauche. Jetzt tritt der Chor auf, bestehend aus attischen Frauen, die mit der Kreusa gekommen sind, und die Scene die sich entwickelt, muß man sehr anziehend nennen. Mit Staunen nämlich betreten sie den Tempel und machen sich gegenseitig auf die Herrlichkeiten aufmerksam, die sie schaun, namentlich auf die Bilder an den Wänden. Sie wollen auch näher ins Heiligthum eintreten, hier aber weist Jon sie zurück. Darauf erscheint Kreusa selbst, eine lange Stichomythie beginnt; Mutter und Sohn stehen sich gegenüber ohne es zu wissen und Euripides bietet nun alle seine spitze Kunst auf, um dies recht pikant entgegen zu halten. Jon fragt Kreusa über alles aus; erst thut sie höchst verschämt, dann lenkt sie selbst verblümt die Rede auf ihr Abenteuer mit Apoll, und als Jon nachfragt, ob sie kinderlos sei, antwortet sie, fast unleidlich: Phöbus weiß, wie ich kinderlos bin. Jetzt kehrt sich die Sache um; Kreusa fragt den Jon nach seinen Eltern; aber auf dieser Seite hat's der Dichter fast noch täppischer und doch zugleich noch sophistischer gemacht. Es paßt eigentlich schon alles auf Kreusens eigne Geschichte, welche sie als die einer Freundin erzählt; um aber eine neue Verwickelung herbeizuziehen, läßt der Dichter sie glau-

ben das ausgesetzte Kind, jetzt von gleichem Alter als Jon, sei von Thieren gefressen worden. Jon fragt: War denn eine Spur des Blutes? Nein. Wie, wenn der Gott das Kind heimlich auferzogen hätte? — O alles viel zu deutlich, viel zu absichtlich! Zum Schluß bittet Kreusa den Knaben, dem kommenden Xuthus nichts von dem ausgesetzten Kinde zu verrathen: die Männer dächten schon schlecht genug von den Frauen. So allgemein glaubte der Dichter die Sache halten zu müssen, weil ja Kreusa nur als von ihrer Freundin gesprochen hatte. Xuthus bringt die Botschaft, ihm sei zwar noch nicht das befriedigende Orakel, aber doch schon so viel Bescheid ertheilt worden, daß er nicht kinderlos heimkehren werde. Kreusa läßt es wieder an neuen Anspielungen nicht fehlen, Phöbus, sagt sie, möge nun seinen alten Fehl gut machen. Auch Jon, muß noch besonders bemerken, daß Kreusa Räthsel spreche, worauf er hinzufügt, er selbst wolle nun überlegen, ob Phöbus Jungfrauen entehre und sich um die Kinder nachher nicht kümmere. Der Chor fleht zu den delphischen Gottheiten, den reichen Herrscherstamm des Erechtheus nicht aussterben zu lassen.

Hier nach dem Chor hebt nun eine Scene an, die dramatisch und in mancher Rücksicht wohlgelungen heißen darf, aus der sich aber noch viel mehr hätte machen lassen. Xuthus kommt aus dem Tempel, er hat den Bescheid erhalten, der erste, der ihm in den Weg kommen werde, sei sein Sohn; dieses ist nun Jon, und Xuthus will ihn sogleich voll Freude umarmen. Aber Jon ist darüber nicht wenig verwundert, er will sogar schon gegen die Zudringlichkeit von seinem Bogen Gebrauch machen. Da sagt Xuthus: thu's, aber du wirst ein Vatermörder, ich bin dein Vater, du mein Sohn. Wie das zusammenhängt, wird ihm jetzt in kurzen Reden abgefragt; Jon will die Mutter wissen, Xuthus selbst weiß sie nicht: eine Bacchantin bei bacchischem Fest. Xuthos freut sich, daß er nur nicht von Sclaven abstammt, schenkt dem Orakel Glauben und begrüßt seinen Vater;

aber der Dichter, denn dieser spricht und nicht Jon, denkt sogleich nur wieder an die Mutter zurück, auf die es nämlich in dem Stück weiterhin noch mehr ankommen wird. Es ist keine Freude, keine Hingebung; der ganzen Scene fehlt Natur, Innigkeit und Wärme: wie anders würde dies Sophokles gedichtet haben.

Aehnliches wiederholt sich im Folgenden. Xuthus eröffnet nun seinem Sohn, daß er ihm nach Athen folgen müsse, woselbst er sein Erbe des Reichthums und des Königreichs werden solle. Und was macht dies für einen Eindruck auf das jugendliche Gemüth des Jon? Nur den des Zweifels und der Besorgniß, und zwar in doppelter Rücksicht, man werde ihn zu Athen für den Sohn eines Eingewanderten und für einen unecht Geborenen halten; mit großer politischer Voraussicht entwickelt er, wie das Volk ihn hassen werde. Auch fürchtet er die Stiefmutter Kreusa, entweder werde sie ihm weichen müssen, oder er ihr, und beides sei nicht gut. Endlich wisse man, mit welchen mörderischen Giften die Frauen umgingen, er wolle nicht immer in Todesfurcht sein und verzichte darum gern auf die Ehre der Herrschaft; überdies sei das Leben, das er jetzt führe, sehr angenehm. Etwas anderes, sagt er, wäre es freilich, wenn meine Mutter selbst eine Athenerin wäre.

In alle diesem spricht der Dichter, nicht die Personen; er legt an, er kartet ab, er tendirt nach gewissen Zielen hin, aber nicht handelnde Charaktere stehen vor uns. Warum der Dichter den Jon so reden läßt, das ist gar leicht abzusehen, er will nämlich wirklich die Sache so wenden, als Jon hier fürchtet, er wird wirklich die Kreusa als eifersüchtig darstellen, er wird sie wirklich mit Gift einen Mordanschlag auf das Leben ihres Sohnes machen lassen, und endlich, ganz wie Jon es hier wünschte, wird sichs zuletzt zeigen, daß er nicht ein Fremder, nicht ein unechtgeborener, nicht Xuthus Sohn, sondern Sohn einer Athenerin, Sohn der Kreusa selbst und Apolls ist. Hierauf nun wollte

der Dichter hindeuten und anspielen; allein was helfen alle diese Anspielungen? Entweder wir merken noch nicht, wo der Poet hinzielt, und alsdann müssen uns jene Reden des Jon bloß ungehörig, matt, kalt und höchst uncharakteristisch vorkommen oder wir sehen es alles voraus und dann sehen wir auch, wie leichtes Spiel er mit uns treibt, da er ganz gegen Darstellung, Lebendigkeit und Charakter dem Jon solche Worte giebt, bloß damit alles nachher recht witzig zusammenklappe. Jene innere symmetrische Structur und das innerlich Beziehungsvolle, das wir bei Sophokles so sehr bewundern mußten, hört auf Kunst zu sein und anzuziehen, sobald es sich nicht gleichsam von selbst einstellt, während die Charaktere immer nur ganz aus ihrem Gemüth und nach innerster Nothwendigkeit ihres Wesens und mit steter schöner, darstellungsvoller Entfaltung desselben so handeln. Hier haben wir bei Euripides das reine Gegentheil: Jon ist nichts weniger als ein Jüngling, freudig überrascht, seinen Vater zu finden, der ihn zum Erben seines Reiches erhebt; Jon ist hier bloß der matte Träger kurzsichtiger, frostiger, ganz formeller Kunstgriffe.

Allein hiemit nicht genug; auch das, um dessentwillen Jon so sprechen mußte, wird nicht minder äußerlich herbeigeführt. Eine Tragödie besteht aus Schürzung und Lösung eines Knotens, am erfreulichsten ist sie, wenn nach dem Tragischen Freudiges eintritt, nach der Verkennung Erkennung: so lasse ich also, denkt Euripides, die Leute sich erst recht mörderisch zu Leibe gehen, und dann kläre ich alles zum Fröhlichen auf. Wenn dies allein schon ausreichte, ein Kunstwerk zu bilden, dann müßte man unserm Dichter sogar noch nachrühmen, daß er es immer auf kürzestem und bequemsten Wege erreicht. Jon ist der Sohn der Kreusa, nicht des Xuthus, aber er hält ihn für den seinigen, nicht sie für den ihrigen; das reicht noch nicht aus eine tüchtige Verwickelung zu geben: wenigstens muß sie dem Jon nach dem Leben stehen. Aber warum? wie soll sie den fremden, liebenswürdigen Knaben

so hassen? Soll sie ihn hassen, weil er ihres Gemahls Sohn ist, den sie doch sonst liebt? Soll sie ihn hassen, weil er außer der Ehe erzeugt? Auf dieser Seite hätte sie selbst doch ja verzeihlich sein müssen, sie selbst bedurfte hier der Nachsicht und endlich kommt ja die Entscheidung von Apoll, dessen Orakel doch auch Kreusa Glauben schenkt und schenken muß. Nein, nein, sagt Euripides, wir dürfen es gar nicht so nehmen, es kommt gar nicht darauf an, daß Kreusa innere und eigne Beweggründe hat, mir liegt bloß daran, daß sie jenes Verbrechen intendirt, und daß man mir nur gerade nicht auf der Stelle vorrückt, sie thue es ohne Grund. Dafür ist nun reichlich gesorgt, wenn ich den Pädagogen auftreten lasse, der sie zu dem Mord bewegt, dazu anreizt und aufregt. Gewiß ist nun dieser Pädagog auch eine von den Personen, in denen sich eigentlich nur das grobe Ungeschick des Dichters personificirt. Kreusa selbst muß erst zu ihrem Verbrechen verführt werden, das der Poet braucht; hiezu dient ihm der Erzieher, der, von dem eben Getadelten abgesehen, sonst die ihm zugetheilte Rolle sehr gut spielt. Das einzige übrigens, womit Euripides die Sache noch einigermaßen hätte ausgleichen können, wäre gewesen, daß er den Pädagogen nicht als Verführer, sondern aus innerster Ueberzeugung und sonst durchaus in seiner Befangenheit gut meinend, ja mit eigner Aufopferung handelnd dargestellt hätte, in dem euripideischen Stück dagegen verräth er nach vollbrachter und entdeckter That ohne weiteres die Kreusa und läuft selbst davon. Die wahre und einzige Bedingung aber, unter der dieser Stoff eigentlich nur poetisch behandelt werden konnte, um nicht gemacht und bloß zum Schein erfunden zu sein, vielmehr um innere Natürlichkeit, Ueberzeugungskraft und Illusion zu haben, dieß wäre die, daß Kreusa als die arme Verblendete erschiene, und ähnlich wie Dejanira in den Trachinerinnen selbst opfernd und leidend, oder selbst gegen ihren Willen den Jon getödtet hätte. Leider aber soll nun Jon leben bleiben, damit eben Apoll

der Stammvater der Jonier werden könne: das geht freilich über die innersten Kunstgesetze.

Wir lernen nun erst Kreusa als Mörderin kennen und gleich darauf will der Dichter uns wieder für sie rühren. Sie spricht sehr schönen Worte zum Apoll, ihn anklagend, daß er, der Himmlische, mit ihr ein Kind gezeugt, sich jetzt aber weder um Kind noch Mutter kümmere. Diese Scene könnte einen sehr schönen Effekt machen, wenn sie an einem andern Ort stünde, aber hier, das geht nicht. Denn das Leid, das ihr vom Gott wiederfährt, macht ihre eigene Schandthat nicht gut, diese aber nimmt ihr jeden Antheil und entfernt sie ganz aus unserm Herzen, um mit ihr auf der andern Seite ihr unverschuldetes Leid zu theilen.

Nun hebt zwischen Kreusa und dem Pädagogen eine lange Stichomythie an, in der zwei Gegenstände zur Sprache kommen. Sie erzählt auch ihm ihre Begegnung mit Apollo, klagt dessen Vergessenheit an und daß ihr ausgesetzter Sohn gestorben sei; zweitens wird man darüber einig, wie Jon bei einem Gastmahl durch einen Tropfen gorgonischen Bluts solle vergiftet werden; der Pfleger übernimmt es auszurichten. Offenbar will der Dichter durch die Zusammenstellung beider Dinge die Täuschung der Kreusa recht auf die Spitze stellen, allein seine Absicht guckt stark hervor und er erreicht sie nicht. Ein anderes sind solche Täuschungen, wenn sie die befangene Person selbst ins Tragische führen, so immer bei Sophokles, und wenn sie in ihrem Gefolge Leiden, nicht aber Verbrechen haben. Die Wendung des Euripides, Kreusa solle sich eben durch die Ermordung des Jon zugleich mit an Apoll rächen, ist bloße Sophisterei und verdirbt mehr als sie hilft, denn sie macht das Verbrechen erst ganz schwarz und die Thäterin einer solchen Lösung durchaus unwürdig, als auf welche der Poet etwas plump hingeht.

Der Chor zeigt sich in einem Gesang als mitwissend, ja sogar als einverstanden mit der Thäterin, er fleht die Hekate um

Gelingen der Giftmischerei an. Nach demselben erscheint der Bote; er erzählt den mißlungenen Erfolg der That, beschreibt mit poetischen Farben das Festmahl, den Umstand, der den Bedrohten errettet, und wie der Pädagog Kreusa als Thäterin genannt. Der Chor prophezeit ihr den Tod, sie selbst erscheint, auf nichts anderes gefaßt, im Tempel Schutz suchend. Jon nun läßt sie hart an; sie beruft sich auf ihre Gemeinschaft mit Apoll, mit Zweideutigkeiten zerrt sich die Sache noch etwas hin, bis die Pythia selbst auftritt, um alles befriedigend hinauszuführen: sie habe das ausgesetzte Kind aufgenommen und erzogen, dies sei noch dieselbe Wiege mit den beiden goldenen Drachen. Am letzteren erkennt denn Kreusa ihr Kind vollständig wieder, Jon findet sich schon darein und jene hat ihm nur noch zu erklären, daß Apollo sein Vater sei. Athene muß zum Schluß kommen, um dies alles zu bestätigen und den Sohn des Apoll zum Stammvater der Joner zu sanctioniren. So schließt alles ganz fröhlich, und der angestrebte Mord hat nichts weiter zu bedeuten.

Gewiß ist das Stück nicht arm an gelungenen, ja man kann sagen an dichterischen Stellen, aber das Ganze darf als Kunstwerk gar nicht gelten und verdient den Werth, der ihm wohl hie und da beigelegt worden, durchaus nicht. Kaum führt uns irgend ein anderes Drama so sehr hinter die armseligen Fabrikgeheimnisse des Euripides, kaum lehrt irgend eins so schlagend den Unterschied zwischen Sophokles und Euripides, denn wir haben hier ein verwickeltes Stück, ein Stück mit Verkennungen, mit Täuschungen, ganz wie sie Sophokles liebt, wir sehen hier von Euripides dieselbe poetische Figur handhaben, der Sophokles so viel dankt, aber wie anders: dem Sophokles trug sie lautere Poesie ein, dem Euripides nur eine spitze, karg verschleierte Sophistik; bei jenem stellten sich, wie durch ein Wunder, lebendige Charaktere zu einer so großen tragischen Fuge zusammen, hier lauter Machwerk, auch nicht ein einziger Charakter,

geschweige denn ein solcher, für den der Zuschauer nur irgend Antheil und Interesse fassen könnte. Was Aristoteles fälschlich der Antigone zum Fehler anrechnet, das paßt hier auf den Jon, nämlich daß der fehlgeschlagene Versuch des Mordes bloß das Abscheuliche ohne das Tragische hat: und hier nun soll das Stück sogar einen frohen Ausgang nehmen! Der Kreusa mußte ihr Irrthum theuer zu 'stehn kommen, er wußte ihr Leiden noch höher steigern, nicht aber ihr Verbrechen noch hassenswerther machen. Wenn Sophokles, das werden wir noch ferner sehen, durch göttliche Gnade frohen Ausgang bereitet, so macht er erst alle Handelnden dessen ihrerseits vollkommen würdig, sie erst müssen alle den Schmerz tragen und das Opfer bringen: das Stück muß erst dazu gedient haben, an allen Personen Großes und Herrliches zu entwickeln, dann kann der Gott würdig eintreten. Euripides dagegen deckt uns hier lauter Schlechtes auf, lauter Schande, lauter Sündliches, lauter Mißtraun, lauter Voraussetzung und Zumuthung von Schändlichkeit, ein blutdürstiges Weib, die sogar an dem Gott Rache nehmen will — und dann auf einmal der versöhnendste Ausgang durch eben diesen Gott. Auch äußerlich nicht einmal ist das Stück rund und abgeschlossen, Xuthus kommt nachher gar nicht mehr vor und sein mit einer Bacchantin erzeugter Sohn, von dem so viel die Rede gewesen, wird umsonst erwartet: mit Recht vermißt man hier eine Aufklärung. Dies hätte der Dichter festhalten und ausbilden sollen, hier hätte er ein Analogon für den heimlichen Umgang der Kreusa finden können, beide durften sich dann gegenseitig Verzeihung bringen, und, dies in der Tiefe gefaßt, die es enthält, so hätte der Dichter ganz des Vergiftungsversuchs entbehren können, da er sich einmal schlechterdings nicht mit diesem Ausgang vereinigen ließ und an sich so wenig motivirt ist. Jene Bedenken aber, die Athener möchten den Jon nicht für einen angestammten König halten, geziemten sich nur im Munde des Xuthus, wo sie auch für die Anlage des Ganzen vortrefflich wären zu nutzen ge-

wesen: Jon dagegen mußte sich unbefangen der Freude hingeben.

Dies sind Verstöße gegen die heiligen ungeschriebenen Gesetze der Kunst, es ist unmöglich das Stück auf dieser Seite zu rechtfertigen. Gleichwohl hat Hermann es wieder neuerdings versucht, ja er ist sogar ungerecht gegen Schlegel, indem er das euripideische Werk durchweg für gelungener erklärt. Und was sind die Gründe seiner Rechtfertigung? Er macht Kreusa zur Hauptperson: was hilft das? Ja doch, meint er, denn da Kreusa die Athenerin, und es auf eine Feier Athens abgesehen ist, so sei es natürlich, daß Jon sich nicht sonderlich über den Xuthus, seinen Vater freut. O welche Verkehrtheit! Allerdings erklärt dies, warum Euripides jenen Fehler gemacht, rechtfertigt aber den Fehler nicht. Kommt es dagegen bloß darauf an, unsern Dichter zu entschuldigen, so läßt sich wohl sagen, er arbeitete diesmal für einen mehr äußerlichen Zweck, er wollte den Athenern schmeicheln, und gewiß ist für den oberflächlichen Schein am Ende alles noch scheinbar genug.

Allein ein solcher Entschuldigungsgrund fällt nun natürlich für den ganz weg, der diese Tragödie des Euripides auf deutschen Boden verpflanzen wollte. Schlegel glaubte sicherlich hier etwas Aehnliches zu leisten, als Göthen gelang; anders hat der Erfolg entschieden, wenn ihm auch von der Kritik, gegen die der Dichter sich selbst vertheidigte, noch nicht in aller Förmlichkeit das Urtheil gesprochen ist. Schlegel war nicht blind gegen die Mängel seines vorliegenden Originals und er bestrebte sich redlich auszubessern und nachzuhelfen, oft auch glücklich. Allein das waren im Grunde nur Kleinigkeiten, die er wahrnahm und abstellte, die Cardinalfehler in der Composition entgingen ihm gänzlich, ihm entging, daß, wenn man von Logik poetischer Gedanken reden darf, diese Zusammensetzung und Entwickelung die größte Ungereimtheit enthällt. So erklärt sich denn, daß all sein Kunstfleiß, den Euripides aufzustutzen und zu verblümen, vergeblich

blieb, denn er hatte einmal verdachtlos jenen Mangel an innerm Zusammenhang und Charakter übernommen und ein Paar schimmernde Reden und buntgefärbte Schilderungen der Vergiftungsscene sich anzueignen galt ihm mehr, als ein gesundes neubelebtes Werk hinzustellen. Konnte das was helfen, daß sich bei ihm Kreusa nach ihrem Verbrechen selbst schuldig bekennt und daß der Gott ihr nachher gnadenvoll verzeiht? Die Verzeihung des Gottes hatte der Dichter wohl in seiner Gewalt, nicht aber die Verzeihung des Zuschauers, auf die alles ankam. Da diese nun ausbleiben muß, so hat er und sein Gott nur doppelten Nachtheil. Bei dem sichtlichen Bemühn, alles besser zu motiviren, machte Schlegel sein Stück auf der einen Seite nur noch anspruchsvoller, auf der andern nur noch zerdehnter, unpoetischer und kühler, denn da es an wahren und natürlichen Triebfedern fehlt, so steht das schwerfällige Herbeischaffen äußerer Beweggründe in gar keinem Verhältniß zu dem poetischen Ertrage. Man vergleiche aber diese dichterische Leistung mit den kritischen Urtheilen, namentlich über Sophokles, dann wird eins das andere erklären in Betreff der Grenze, wo Schlegel hier wie dort stehen blieb.

Es war nicht die Absicht, alle Werke des Euripides zu zergliedern, sondern nur diejenigen herauszuheben, welche die Eigenthümlichkeit seines Kunstcharakters am schärfsten angeben und die Grenze sophokleischer Kunst vorzüglich zeichnen helfen. Auf mehrere Stücke werden wir noch gelegentlich näher zu sprechen kommen; eine Zusammenfassung über den Charakter und die Stellung des Dichters zur Entwickelungsreihe, so wie einige Angaben und Betrachtungen über die chronologische Ordnung seiner Stücke und den Gang des Fortschreitens in seiner Kunst, behalten wir uns für spätere Kapitel vor.

XII.

Fortschritt unter den gleichen Stücken verschiedener Dichter.

ἐς τὸ καλὸν ἐκ τοῦ καλοῦ.
Aeschylus apud Arist. Ran.

Erst jetzt, da wir uns über die Charaktere der drei großen Tragiker orientirt, können wir der eigentlichen Aufgabe gegenwärtiger Schrift näher treten, nämlich der Betrachtung, wie und mit welchen Fortschritten dieselben Fabeln von verschiedenen Dichtern behandelt worden. Wir begannen gleich eingangs mit der Zusammenstellung der Choephoren und der Elektra des Sophokles, wobei wir noch das gleichnamige Stück des Euripides zurückbehielten; nun ist dieser Fall zwar allerdings der zugänglichste, sofern hier alle drei Stücke gleichen Inhalts gerettet sind, allein er ist nicht der einzige. Auch wo nur Ein Stück wirklich vollständig auf uns gekommen, hingegen von den andern entsprechenden noch hinlängliche Fragmente und genugsam leitende Nachrichten vorhanden sind, wird für unsern Zweck noch Ausbeute sein, wovon wir uns nicht das geringste wollen entgehen lassen. Desto bestimmter dagegen entsagen wir dem bloßen Spiel der Vermuthungen, das uns allein noch da übrig bliebe, wo keine einzige Behandlung einer Fabel ganz und vollständig erhalten

ist. Mit Absicht aber haben wir uns noch eins der schönsten Werke des Sophokles bis hieher aufgespart, weil wir es hier in der interessanten Zusammenstellung mit den entsprechenden Werken des Aeschylus und Euripides zergliedern wollten.

Philoktet.

Philoktet ist im Besitz des herculischen Bogens. Bei der Hinfahrt nach Troja wurde er auf der Insel Lemnos von einer Natter (Il. 13, 722) in den Fuß gestochen, die schwere Krankheit und die Klagen, die er ausstieß, machten seine Gegenwart unleidlich, die Atriden beschlossen, ihn auf der wüsten Insel zurückzulassen; Odysseus führte dies aus. Nun aber liegen die Griechen schon zehn Jahre vergeblich vor Troja, Achill und viele ihrer Tapfersten sind gefallen; da enthüllt ihnen das Schicksal, nur dem Neoptolemos, dem Sohn Achills, und dem Philoktet, dem Besitzer des wunderkräftigen Bogens, sei die Einnahme Trojas bestimmt. So wird denn Odysseus abgeschickt um den Sohn Achills von Skyros zu holen; dies ist geschehn und nun kommt es noch darauf an, auch den Philoktet zur Fahrt nach Troja zu bewegen.

Das sophokleische Stück beginnt damit, daß Odysseus in Begleitung des jungen Neoptolemos die Küste von Lemnos betritt: wie soll nun Philoktet gewonnen werden? Nicht mit Gewalt, denn er ist im Besitz des siegreichen Bogens. Also etwa mit Ueberredung, mit Vorstellung des göttlichen Geheißes, welches dem Helden den Sieg aufbehält? Nein, vielmehr mit List, und da Philoktet den Odysseus sogleich erkennen und dann gewarnt sein würde, so soll Neoptolemos die Hand bieten, denn er ist dem Philoktet unbekannt. Odysseus sagt ihm, wie er sich stellen solle, als sei er, der Sohn Achills, selbst von den Atriden und von Odysseus beeinträchtigt und gekränkt, da sie ihm die Waffen des Vaters entzogen; er schiffe nun entrüstet heim nach

Skyros: so nämlich steht zu hoffen, daß Philoktet bitten werde, ihn mit nach Griechenland heim zu nehmen. Allein der Sohn Achills, von edler offener Gesinnung und jedem Betruge fern, lehnt es von sich ab, das Werkzeug solcher List zu sein. In einem vom Dichter meisterhaft geführten Dialog gelingt es dennoch dem Odysseus den Jüngling zu bewegen, indem er auf das Göttergeheiß hindeutet, vorzüglich aber auf den dem Neoptolemos selbst zugedachten Ruhm der Eroberung Trojas, die nur nicht ohne jene andere Bedingung erfolgen könne. Dieser Gedanke ist für den Jüngling unwiderstehlich; er geht ein, und als sich Odysseus seiner noch mehr zu versichern sucht, äußert er zugleich doch wieder ganz seinen Charakter, der später so bedeutsam im Stück werden wird und darum schon hier hervortreten sollte: „Wisse, sagt er, was ich einmal gelobt, das halte ich.“ Odysseus entfernt sich nun, nachdem er noch gesagt, er wolle dem Neoptolemos, wenn dieser sich bereits mit dem Philoktet eingelassen, einen verkleideten Spähcr senden, aus dessen verhüllten Reden er das Weitere abnehmen müsse. Hiemit haben wir die deutlichste Exposition des Anschlags, der gegen Philoktet geschmiedet wird; mancherlei Feinheiten die darin liegen, besonders durch Uebergehung gewisser Dinge, werden erst weiterhin hervortreten. Noch ist zu bemerken, daß das Stück gleich damit beginnt, die verlassene Lage Philoktets auf dieser Insel zu schildern. Neoptolemos klettert auf einen Fels, von wo er in die Hölhe Philoktets schauen kann; Philoktet ist abwesend; der Jüngling berichtet was er sieht und Odysseus, der den Philoktet hier ausgesetzt und dessen Lage wohl kennt, erklärt, was jedes zu bedeuten habe: nicht natürlicher, nicht illusorischer, nicht dramatischer konnte diese Schilderung gegeben werden; sie stimmt aber von vorn herein den Zuschauer für den leidenden Helden, und daß Neoptolemos der schauende und berichtende ist, hilft zugleich das Rührende der nächstfolgenden Scene vorbereiten, so wie deren Wendung motiviren.

Jetzt tritt der Chor auf; er besteht aus den Leuten des Neoptolemos, seinen Schiffern. Er bietet dem Herrn seine Dienste an und fragt was er zu thun habe; aus Allem aber und namentlich, wie dieser Chor sich später zeigt, ist seine Unbekanntschaft mit dem abzunehmen, was dem Philoktet vorgespiegelt werden soll: und in der That hatte der Dichter hievon großen Vortheil. Philoktets Name wird jetzt nicht einmal weder vom Chor, noch vielweniger in des Neoptolemos Worten zu demselben genannt; der Chor nimmt den allgemeinern Antheil an einem Unglücklichen und nur zuletzt läßt Neoptolemos die Worte fallen: der Einsame habe so lange leiden müssen, damit Troja durch sein Geschoß nicht zu früh falle. Man hört Geräusch, Philoktet erscheint, schreiend, klagend. Als er die Griechen sieht ist er freudig überrascht; er fragt was sie her führe, wer sie seien. Neoptolemos antwortet: Ich schiffe nach Skyros heim und Achill ist mein Vater. Wo kommst du her? — Von Ilion — Du fuhrst ja doch nicht mit uns hin. — Aber du? — Also kennst du mich nicht? — Wie sollt' ich. — Und hörtest auch nichts von meiner Noth? — Nein. Philoktet meldet jetzt wer er ist, wie er hieher gekommen, wie er hier lebe und was er leidet: eine Schilderung die nicht bloß durch ihre phantasiereichen Farben, sondern noch weit mehr durch die Situation gefällt. Denn nichts Neues wird dem Zuschauer erzählt, er weiß es schon, aber diese aufrichtige Erzählung, gegenüber der List, hat etwas doppelt Anziehendes und Rührendes. Der Chor bezeugt auch sogleich sein Mitleid; Neoptolemos dagegen, seiner übernommenen Rolle getreu, schilt, wie ihm Odysseus empfohlen, auf diesen und die Atriden. Und hiedurch wird ihm das Gemüth des Leidenden um vieles genähert, denn eben die Genannten nur sind die Urheber seiner Qual, der Gegenstand seines Hasses. Neoptolemos will nun ferner als Ursache seines Grolls erzählen was Odysseus auftrug, nämlich wie ihm die Atriden Achills Waffen entzogen. Er hebt von Achilleus Tode an, Phi-

loktet fällt ihm in die Rede, schmerzlich überrascht, bedauernd; dies giebt den Faden für das Folgende. Neptolemos erzählt jetzt ausführlich, wie die Atriden nicht ihm, sondern dem Odysseus die Waffen Achills zuerkannt, er erzählt Wahrheit und es ist nicht ganz Verstellung, wenn er deßhalb den Atriden grollt: ein meisterroller Uebergang zu der spätern Sinnesänderung unseres jungen Helden. Auch der Chor, der nun vollends keine List in den Worten des Neoptolemos vermuthet, klagt aus ganzer Ueberzeugung die Ungerechtigkeit der Atriden an. Phil. Ja das sieht ihnen ähnlich, aber konnte dir nicht Ajas beistehn? Neopt. Ach der ist todt. Darauf meldet er ihm den Tod des Antilochos, um den Nestor trauert, und des Patroklos; aber Thersites lebt. Philoktet knüpft daran seine Liebe für die Guten und seinen Haß gegen die Schlechten, er klagt die Götter an, daß sie das Schlechte fristen und das Edle untergehn lassen. Nicht ohne Anklang bleiben diese Worte in dem Gemüth des offenen Jünglings; aber noch setzt er jenen Trug fort. Er sagt: Eben weil das Schlechte überlebe, wolle er jetzt auch fort von Troja und heim nach Skyros; er thut, als wolle er schon von Philoktet scheiden; der Fahrwind wehe. Allein hiemit ruft er mächtig Philoktets Sehnsucht nach der Heimath auf; dieser bittet, beschwört den Jüngling, sich von seiner Krankheit nicht hindern zu lassen, ihn mit auf sein Schiff zu nehmen, und ihn seinen Eltern wiederzugeben. So ist denn Philoktet schon selbst in die Schlinge gegangen, nur eben die tiefsten Regungen der menschlichen Brust sind es, welche ihn hineingezogen haben: dies gerade ist rührend. Allein noch etwas ganz anderes führt der Dichter im Schilde; während wir nämlich glauben, daß er nur löse, knüpft er zugleich neue Fäden an, während die eine Verwickelung sich abrollt, entspinnt sich zugleich eine zweite, welche jene ersten bald überwachsen wird. Philoktet und der Sohn Achills begegneten sich schon in ihrer Liebe des Guten und dem Haß des Schlechten und Trügerischen, und um so unbefangener konnte der Jüngling hier seinen wah-

ren Charakter zeigen, als Ajas, Patroklos oder Diomedes und Thersites ganz außerhalb der Sache zu stehen schienen; wenn nun gerade Philoktet von dem Jüngling eine edle Handlung fordert, nämlich daß er ihn heimbringe: wie hart muß da Neoptolemos, der jetzt dem Truge seine Hand lieh, mit seinem wahren Charakter in Widerspruch gebracht sein! Aber noch ist dessen nicht genug, ihn umzustimmen. Für jetzt gehört er noch dem Rathschluß des Odysseus, er tadelt mit Verstellung den Chor, welcher mahnt, den Leidenden heim zu schiffen; dann thut er als ob doch das Bessere in ihm siege; er will den Philoktet trotz seiner Krankheit in das Schiff nehmen — freilich nicht zur Fahrt nach Skyros und dem Oeta, sondern nach Troja. Philoktet dagegen glaubt nun seinen sehnlichsten Wunsch erfüllt und ist außer sich vor Freude, er will den Edeln, die ihn retten, nur noch seinen Aufenthalt zeigen und wie kärglich er hier gelebt. Da treten zwei Männer ein, Leute des Odysseus; der eine ist jener angekündigte Späher, als Kaufmann verkleidet; er bringt eine neue List des Odysseus, der Zuschauer aber ist genugsam unterrichtet, um, wenn auch nicht auf ihren speciellen Inhalt vorbereitet, sie sogleich für das zu nehmen, was sie ist; ja es hat nur um so mehr Reiz und Illusion des Wirklichen, wenn der Dichter den Zuschauer mit feiner Kunst dem Neoptolemos ganz gleichstellt, sofern er selbst aus den dunkeln Reden erst merken muß, was Odysseus Neues im Werke hat. Gleichwie schon Aeschylus in den Choephoren dadurch der Verstellung des Orest mehr Glauben zu verschaffen suchte, daß dieser sagte, er habe nur eben ganz zufällig von der Sache gehört, so erzählt auch hier der angebliche Kaufmann, als von etwas, das er ganz gelegentlich erfahren; er thut als ob er den Neoptolemos gar nicht kenne, und demgemäß sagt er auch, er habe sich erst von dem Schiffer, der ihn begleitet, zu dem Sohne Achills hinführen lassen. Hienach muß es ganz das Ansehn haben, als würde dem Neoptolemos soeben selbst erst, und zwar ganz zufällig, eine Neuigkeit erzählt,

und Philoktet hat alle Ursache in solcher Art getäuscht zu werden. Was nun dieser Späher des Odysseus erzählt, ist im höchsten Grade geeignet, Wahrheit und Trug auf das pikanteste gegen einander herauszuheben. Denn nachdem er ins geheim erkundet, daß der Fremde Philoktet ist, nachdem er ferner mit Verstellung den Neoptolemos laut gebeten, er möge ihn nicht den Griechen verrathen, wenn er Verbotenes ausplaudere, und endlich nachdem er den Jüngling für alles verantwortlich gemacht, bringt er nun seine falsche Nachricht vor: Odysseus sei mit Diomedes ausgeschifft, und habe geschworen, durch Ueberredung oder Gewalt den Philoktet nach Troja zu führen, denn durch den Seher Helenos sei verkündet, daß nur so Troja könne erobert werden. Nicht bloß ist hiemit dem Odysseus eine treffliche List vom Dichter untergelegt, sondern er, dessen Erfindungen immer doppelt treffen, beschleunigt hiedurch das Stück, drängt es zur Eile, zur Entscheidung, zur Steigerung fort. Philoktet, der sich von Odysseus verfolgt glaubt, bittet jetzt den Neoptolemos, ihn eiligst seinen Verfolgern zu entziehen und in der That nicht greller konnte Betrug und Täuschung herausgestellt werden, indem nun Philoktet sich gerade dem Odysseus überliefert, während er ihm zu entfliehen meint. Und doch kann Sophokles die Sache auch noch höher treiben. Neoptolemos fordert schon zur Fahrt auf, Philoktet will nur noch einige Kräuter sammeln, mit denen er seinen Schmerz zu stillen pflegt. Dabei fragt ihn Neoptolemos, ob der Bogen da in seiner Hand der wunderthätige sei und ob er ihn berühren dürfe; Philoktet giebt ihm denselben gern, als seinem Wohlthäter, er selbst habe diesen Bogen auch durch edle That einst erlangt; er dankt dem Jüngling schon wie für Empfangenes, das er doch nicht empfangen hat und auch nicht empfangen wird; alles aber Worte, die an das Herz des Jünglings schlagen müssen, und auch in dessen Seele vom Zuschauer empfunden werden, weil dieser schon über den wahren Charakter des Neoptolemos hinlänglich unterrichtet ist. Beide,

Philoktet und Neoptolemos, gehen mit einander ab in die Höhle, nur der Chor bleibt zurück, der in seinem Gesange nichts anderes ausspricht als die freilich falsche Hoffnung, Philoktet würde nun endlich seiner Heimath zurückgegeben werden. Schon kommen jene zurück und nichts scheint der Fahrt mehr im Wege zu stehn; in diesem Augenblick tritt nun eine Zögerung plötzlich ein, die aber doch schon genugsam motivirt ist, keine Zögerung von Seiten des Neoptolemos, sondern, was allein die Situation noch höher spannt, von Seiten Philoktets: ihn nämlich überfällt jetzt seine Krankheit. Fürchtend, man möchte ihn, wie doch einst geschehn, auch jetzt wieder deshalb nicht mitnehmen, sucht der Leidende anfangs diese Krankheit zu verbergen, aber als ihr Anfall so heftig wird, daß er sich schon den Tod wünscht, da bittet er hoch und theuer den Jüngling, ihn dieses Uebels wegen, das nur selten komme, nicht zu verrathen; er ahnt nicht, daß Neoptolemos selbst mit Verrath umgeht, freilich Verrath anderer Art. Mit wie brennenden Zügen nun auch Sophokles das körperliche Leiden zu schildern weiß, so ist es doch dies nicht womit er Mitleid und Rührung erwecken will: sehr mit Unrecht hat man es so angesehen, denn die künstlerische Wirkung beruht ja ganz im Gegentheil auf der Täuschung, in der sich Philoktet befindet: er hofft nach dem Oeta zurückzukehren und in der Krankheit sieht er ein Hinderniß, allein ganz anders steht die Sache, Neoptolemos und Odysseus sind diesmal weit entfernt, daran Anstoß zu nehmen, aber sie führen ihn auch ganz wo anders hin. Philoktet, der nur fürchtet, daß Neoptolemos nun ohne ihn fortschiffen werde, beschwört den Jüngling und doch will er ihn durch keinen Eidschwur verpflichten, weil ihm dies ein falsches Mißtraun scheint; er bittet ihn nur um seinen Handschlag. Diesen kann Neoptolemos mit gutem Gewissen leisten, nämlich auf die Versicherung, daß er noch bleiben und nicht ohne ihn abfahren wolle: und hiedurch tritt denn der Irrthum Philoktets recht in schmerzlichster Schärfe heraus. Der Gequälte sinkt jetzt erschöpft

nieder, Schlaf befängt ihn, seinen Bogen hat er vorher selbst dem Neoptolemos übergeben, weil er glaubte, daß er während seines Anfalls in dessen Händen am geborgensten sei. Er, der Verräther, hat also den Bogen und Philoktet, dem der Chor ein Schlummerlied singt, schläft.

Hier ist nun die Stelle, wo nach sophokleischer Art Neoptolemos und der Chor ihre Rollen vertauschen, jeder durch natürliche Entwickelung zum Gegentheil seines vorigen Betragens übergehend. Der Chor war bisher, als nicht mitwissend, von der List des Neoptolemos nicht minder getäuscht als Philoktet selbst; er konnte um so reinern Antheil an dem Unglück des Helden nehmen, als er nichts gegen ihn im Schilde führte, und namentlich konnte er sich mit herzlicher Theilnahme seiner Erlösung und der ihm bevorstehenden Heimkehr freuen, wodurch denn gerade der Trug des Neoptolemos eine noch wirksamere Folie erhielt. Nun aber ist der Chor selbst der List inne geworden, er selbst fängt an darauf einzugehn und den Herrn zu Ausführung derselben anzumahnen: allerdings konnte ihn leicht eine Combination der Worte jenes Spähers, der Weissagung des Helenos, endlich das fortgesetzte Betragen des Neoptolemos darauf leiten, dagegen konnte die Art seiner mimischen Theilnahme an dem Dialog den Uebergang leicht ersetzen, welchen der Dichter in ausdrücklichen Worten nicht gab, weil er es lieber dem Zuschauer überlassen und überdies den Chor nicht zu sehr in den Vorgrund heben wollte. Mit unbestimmten Worten, wie sie zumal der Bescheidenheit Untergebener zukommen, giebt der Chor dem Neoptolemos doch deutlich zu verstehen, daß er das Vorhaben jetzt durchschaue, er räth, den Schlaf Philoktets zu benutzen. Neoptolemos dagegen, dem Chor seine Vermuthung bestättigend, erklärt, daß es nicht allein des Bogens bedürfe, sondern daß Philoktet selbst vor Troja erscheinen müsse. Die Schiffer aber erwarten von Neoptolemos nun nichts anders, als die Ausführung irgend einer heimlichen List: wie sehr täuschen sie sich

darin. Philoktet erwacht, er ist rührend überrascht, daß ihn die hellenischen Freunde nicht verlassen, und legt ihnen dies als schon bestandene Probe ihrer Treue aus. Gewiß giebt es für ein edles Herz kein stärkeres Mittel dasselbe von einem Fehl, den es begehen will, zu sich selbst zurückzuführen, als daß man seinen Edelmuth voraussetzt; die Treue des Neoptolemos preisen, hieß in diesem Fall glühende Kohlen auf sein Haupt sammeln, um so mehr als aus dem getäuschten Philoktet die Stimme der Unbefangenheit sprach. Wirklich kann hier Neoptolemos nicht länger widerstehn. Aber dieselbe Geradheit und Ehrlichkeit, welche den Philoktet so leicht in die verrätherischen Netze führte, dieselbe geht jetzt, ohne daß Philoktet auch dies merkte, als Siegerin hervor; Hingebung fordert Wahrheit, Zutrauen fordert Treue.

Es soll nun zu Schiffe gehn; Neoptolemos zaudert, er ist besiegt, er kämpft mit sich selbst, er weiß nicht was er thun soll. Philoktet fragt schon, was er habe; er glaubt, daß der Sohn Achills doch seine Krankheit fürchte, dieser aber klagt nur sich selbst und seine Untreue an, er will selbst alles aufdecken und hofft mit offener Vorstellung den Philoktet bewegen zu können, daß er mit nach Troja schifft, wo doch seine Gegenwart unerläßlich ist. Philoktet erschrickt, er glaubt sich verrathen, er fordert seine Geschosse zurück; aber das verweigert ihm Neoptolemos. Jener nun sieht nur seinen Tod auf der wüsten Insel vor Augen, des einzigen Mittels beraubt, sein Leben zu fristen; er selbst wird ein Raub der Thiere werden, die ihn zuvor nährten. Wieder mit energischer Phantasie und mit der farbigsten Malerei ist dieser verlassene Zustand auf der wüsten Insel geschildert: die Wirkung bleibt nicht aus, Neoptolemos bekennt sein Mitgefühl, das ihn nicht jetzt zuerst, sondern schon früher ergriffen habe; auch Philoktet nähert sich ihm mild an, und erklärt ihn für nicht-böse. Neoptolemos schwankt in seinem Entschluß, er scheint schon im Begriff dem Philoktet den Bogen zu-

rückzugeben: da tritt Odysseus dazwischen, um es zu wehren. Philoktet erkennt ihn sogleich; jener aber redet jetzt auch die Sprache der Offenheit: Philoktet müsse mit nach Troja, wo nicht willig, so mit Gewalt, denn der Rathschluß des Zeus fordere es. Philoktet, schon einmal getäuscht, hält auch dies für eine Lüge, und es entwickelt sich in ihm auf das festeste der Entschluß, nie nach Troja zu wollen; lieber will er sich hier vom Felsen herabstürzen. Um dies zu hindern, läßt Odysseus ihn ergreifen und halten. So bricht denn Philoktet in die härtesten Anklagen und Verwünschungen gegen Odysseus aus, der nur den Neoptolemos verführt habe. Er müsse wieder eine neue Schändlichkeit im Schilde führen, weil ihm jetzt die Krankheit auf einmal nicht zuwider sei, um derentwillen sie ihn ehemals doch nur hier ausgesetzt. Endlich beschuldigt Philoktet auch die Götter, daß sie ihm nie Gutes zugetheilt, und doch äußert er bald wieder Vertrauen, daß sie noch walten und nahe sind und — daß sie die ihm zugefügte Gewalt rächen werden.

In alle diesem ist eine wundervolle Kunst. Wir wissen, daß Sophokles die höhere Verwickelung immer in demselben Maaß sich anspinnen läßt, als die frühere sich abrollt. Die erste bestand in der List, mit der man den Philoktet bestricken wollte: dies ist nun heraus, es tritt dafür die Gewalt ein; allein letztere hat den Willen und Beschluß der Gottheit im Hintergrunde. Nur diesen Beschluß der Gottheit vollführt Odysseus, als treuer Diener, wie er auch ausdrücklich sagt, nur gegen diese eigentlich verstößt jetzt noch der feste Wille des Philoktet, und doch hat er alle Ursache dazu, denn schon zweimal hat er die List des Odysseus kennen gelernt, er traut ihm jetzt in nichts mehr, auch da nicht, wo er selbst die Götter im Munde führt. Aber gerade diesmal redet Odysseus wahr und gerade jetzt haben die Götter dem Philoktet noch jenen Theil des Ruhms an der Eroberung Trojas zugedacht, den man ihm entziehen wollte, und nur jetzt widerstrebt Philoktet, er selbst nur mit seinem Willen steht sei-

nem Glück entgegen: was kann rührender und darstellender, was kann natürlicher und poetischer sein! Gerade hier, sehr beziehungsvoll, klagt Philoktet die Götter an, daß er nie Gutes von ihnen erfahren und doch zugleich vertraut er ihrer Gegenwart und fleht sie an, aber so sehr getäuscht, daß er nur um Rache für die Gewaltthat bittet und nur nicht sieht, was er ohne Leidenschaft hätte sehen müssen, daß eben hierin sich der deutlichste Wink der Götter und ihre gerechteste Huld ausspricht.

Um nun die Collision ganz auf den Willen des Philoktet zurückzuschieben, so steht Odysseus selbst von der Gewalt ab: wenn du nicht mitkommen willst nach Troja, um dort den dir bestimmten Ruhm zu ernten, gut, so haben wir deinen Bogen und auch Teukros ist ein kundiger Schütz. So geht er mit dem Neoptolemos ab; letzterer will zu den Göttern flehn, daß Philoktet zu gesundem Einsehen kommen möge, um die Nothwendigkeit und sein eignes Beste nicht zu verkennen. Philoktet bleibt mit dem Chor allein auf der Bühne zurück, alles was er fürchtete ist jetzt geschehn, er ist verlassen, sein Bogen ihm genommen. Hier culminirt das Tragische, allein in dem künstlerischen Plan weissagt es nur eben den glücklichen Ausgang. Denn wie Sophokles mit tiefem Verständniß in denjenigen Stücken, die tragisch schließen sollen, unmittelbar vor der letzten Katastrophe noch einen letzten Aufblick der Freude und Hoffnung zeigt, so ließ er hier umgekehrt, so nahe der Lösung und der vollkommensten Ausgleichung aller Wünsche, auf einen Augenblick völlige Hoffnungslosigkeit eintreten, um auf solcher Folie desto glänzender die Befriedigung darzustellen. Der Schmerz, die Verlassenheit des Philoktet wurde hier in vollstem Accord angeschlagen, und es durfte darin ein Ton nicht fehlen, der schon früher mittönte, die Krankheit: sein dumpfes Wehgeschrei über das körperliche Leid klingt hindurch durch seine Klagen. Schon will er unter Verwünschungen gegen Ilion, die Atriden, Odysseus und Neoptolemos seinem Leben Gewalt anthun, als plötz-

lich Neoptolemos auftritt, und ihm nacheilend in heftigem Wortwechsel, Odysseus. Hier haben wir wieder einmal Sophokles in seiner ganzen Größe. Was fehlt dem Stück noch, was ist für seine gerundete Entwickelung zunächst nöthig, welche Wendung muß das Stück nehmen? Neoptolemos hat im vorigen zwar schon bewiesen, daß er Mitleid und daß er geraden Sinn habe, allein als den Sohn Achills hat er sich eigentlich noch gar nicht gezeigt. Er ist in die Mitte zwischen Philoktet und Odysseus, zwischen milde Rührung und kalte Nothwendigkeit gestellt, zwischen seine eigne Geradheit und die List, zu der er mithalf: dieser ganze Zwiespalt lastet nun noch immer auf ihm, da sich Philoktet jeder friedlichen Abkunft verschließt: es bedarf nunmehr festerer Gesinnungen, es bedarf der Thaten, um ihn aus jenem Schwanken und jener Collision als Helden hervorgehen zu lassen. Dies nun hat Sophokles mit wundervoller Kunst herbeigeführt. Neoptolemos, derselbe, der soeben dem Philoktet noch zur Nachgiebigkeit rieth, kommt jetzt hastig zurück, fest entschlossen, alles von Grund aus und um jeden Preis gut zu machen. In der kunstreichsten Entwickelung eines schnell wechselnden Dialogs läßt er seinen Unwillen über sich selbst merken, daß er sich zum Werkzeug der List hergegeben; er will den Bogen dem Philoktet freiwillig zurückstellen, er will den Leidenden, wer es auch wehren möge, nach seiner Heimat führen. Hier ist es ganz das jugendliche Feuer, die sprühende junge Heldenseele, hier ist es der Sohn Achills. Alle Reden des Odysseus sind vergeblich, keine Drohung fruchtet; schon zieht dieser das Schwert und Neoptolemos ist seinerseits sogleich bereit zum Kampf. Aber Odysseus, der Besonnene, im Namen der Gottheit handelnde, weicht aus und droht vielmehr nur mit dem Zorn des Griechenheeres. Jenen kümmert auch dies nicht im kleinsten, er giebt, vor den Augen des Odysseus, den Bogen dem Philoktet wirklich hin, welcher, neue List und neuen Verrath fürchtend, sogar im Augenblick zögert, ihn zu ergreifen. Aber noch einmal tritt

dem schon erfreuten Philoktet die drohende Stimme des Odysseus entgegen, der im Namen der Götter Einspruch thut, und erklärt, daß er ihn jedenfalls nach Troja führen werde. Er geht hiemit ab, um nicht wieder aufzutreten, denn das Seine ist gethan. Philoktet, soeben wieder im Besitz des Bogens, spannt ihn auf den abgehenden Feind, und nur noch Neoptolemos hält ihn von dem Beginnen zurück, dem ein Leid zu thun, gegen den er soeben in offenem Kampfe selbst das Schwert zog. Ja noch mehr: als Philoktet, mit erneuerter Sehnsucht nach seinem Vaterlande, sich an den Sohn Achills bittend wendet, stellt dieser ihm wieder, ganz in gleichem Sinne mit Odysseus, nochmals vor: daß er ja vor Troja Heilung und Ruhm finden solle; allein da bei Philoktet der Haß gegen die Atriden und die Liebe zur Heimat alles überwiegt, und ihn sogar sein eigenes Leiden vergessen und die Stimme der Hoffnung und die Verheißung der Heilung nicht hören läßt, als er vom Neoptolemos nichts mehr fordert, sondern ihn nur noch an seinen Handschlag erinnert, da ist dieser plötzlich umgewandelt, und so sehr er auch von der Nothwendigkeit des Gegentheils überzeugt ist, will er jetzt alles thun, was der Kranke in seinem selbstbefangenen Eigensinn nur verlangt. Er will nach Skyros, weil er ihm einmal den Handschlag gab; er hält diesen Handschlag für verbindlich; sein Wort zu halten geht ihm über alles und doch, man merke wohl, hat er ihm jenes eigentlich nicht wörtlich mit seinem Handschlag versprochen, er versprach nur zu bleiben; aber genug, er täuschte doch einmal den Armen und dies will der edle Sohn Achills, ganz wie es einem Helden ziemt, um jeden Preis gut machen, er will den Willen Philoktets erfüllen, mit dem dieser sich doch nur selbst im Lichten steht und sogar dem Beschluß der Götter und des Schicksals zuwider ist. Sogar will Neoptolemos jede Gefahr, die mit seinem Schritt verbunden ist, übernehmen: die Atriden werden mein Land zerstören. Dem will ich schon wehren, sagt Philoktet; darauf Neoptolemos: Wie willst du das?

Mit den Pfeilen des Herkules. Hier erscheint Herkules; er muß hier erscheinen, das liegt nothwendig in der ganzen Auffassung und Anlage des Stücks und schon aus unserer Zergliederung folgt, daß er hier nichts weniger als ein Deus ex machina ist. Herkules bringt keinen neuen Rathschluß, bestättigt nur dem Philoktet, was dieser dem Odysseus und Neoptolemos nicht hatte glauben wollen, und jener hat nun keinen Zweifel mehr: er soll Ruhm und Heilung vor Troja finden; wie anders sind jetzt die Gefühle, mit denen er von den Bergen und Felsen der wüsten Insel, den einzigen Gefährten seiner Leiden, Abschied nimmt. Freudig geht er jetzt nach Troja, obwohl er noch kurz zuvor sagte, daß selbst der Donner des Zeus ihn nicht nach Troja solle treiben können; mit tiefer schweigender Poesie handelt er selbst gegen seinen eigenen Schwur, und um sich zu überzeugen, daß dies die wahre und deutliche Intention des Dichters sei, denke man nur an jenes: *βρότοισιν οὐδέν ἐστ᾽ ἀπώμοτον* und an Aehnliches im Ajas.

So schließt denn alles höchst befriedigend, Odysseus selbst ist gerechtfertigt; er ist bei dieser Schlußscene nicht mehr zugegen, aber das nur um so besser, desto mehr wird die Situation von dem Zuschauer gefühlt, das Bild scheint sich gleichsam über den Rahmen hinaus fortzusetzen, wobei an Poesie gewonnen, an Worten gespart ist. Nämlich zu jener Gewalt, mit deren festester Androhung Odysseus fortging, kommt es jetzt nicht, Philoktet hat seinen Sinn geändert und kein Zweifel kann sein, daß nunmehr auch sein Haß gegen Odysseus und die Atriden besänftigt sein muß, da er ja durch den Gott von seinem eigenen Besten überzeugt wird. Dieses Einschreiten des Gottes aber ist nun von allen Theilen gleichverdient und die frühere Collision diente nur, um in allen Handelnden Großes und Edles zu entwickeln. Odysseus ist zwar der schlaue aber würdige Diener des Zeus, Neoptolemos der liebenswürdigste Charakter; in der That ganz hinreißend und

entzückend ist es, wie wir ihn auf einmal zum Helden erwachsen sehn, den der Widerstand der ganzen Welt nicht hindert zu thun, was ihn in seinem Herzen recht und gut dünkt. Aber auch Philoktet geht als Held hervor und alles fehlt, daß es bloß sein Leiden wäre, das uns rührt. Nicht Starrheit des Willens, nicht bloßer Eigensinn ist es, daß er den Göttern und den Atriden widerstrebt nicht nach Troja zu wollen, sondern, und hierin prägt sich die größte Kunst unseres Dichters ab, es ist nur eine edle Charakterstärke. Denn schon zweimal ist er nun von Odysseus hintergangen worden; er darf ihm auch jetzt nicht mehr traun, wenn er ihm selbst von Heilung und Ruhm vorspricht; daß Philoktet diesen süßesten Worten sein Gehör verschließt, daß er lieber sterben und auf der wüsten Insel zurückbleiben will, daß der gerechte Haß ihn alle Aussicht auf Befreiung von seinem Leiden vergessen läßt, daß sein Leiden ihm gleichgiltig ist im Vergleich zu der ihm widerfahrenen Unbill, auch das ist Größe. Er hat keine andere Waffe gegen das Unrecht, als seinen Haß und daß er diesem zuletzt alle seine sehnlichsten Hoffnungen stolz und männlich aufopfert, das ist sein Heldenthum. Nun aber liegt darin das Tiefrührende und Poetische, daß gerade diesmal Odysseus Wahrheit hat und im Namen der Götter handelt: für letztern ist es eine schöne Strafe, daß Philoktet ihm jetzt nicht mehr traut, dahingegen wieder umgekehrt der entwikkelte Haß Philoktets gegen ihn und die Atriden auch seine List rechtfertigt.

Wahrlich also ein wundervolles, rund vollendetes Kunstwerk! Aber bei den neuern Kritikern hat unser Philoktet wenig Glück gehabt, oder viel mehr die Kritiker mit ihm. Was ihnen noch am faßlichsten war, ist die romantische Verlassenheit auf der wüsten Insel; sobald er es aber über diese Aehnlichkeit mit Robinson hinaus ging auf tiefere Gesichtspunkte der Kunst, da haben sie sich sehr verirrt. Wie vielfach und wie erstlich ist nicht über den körperlichen Schmerz untersucht und gestritten worden,

denn auf diesen letzten legt man in unserm Stück große Wichtigkeit. Selbst Lessing und Herder thaten dies, Solger aber sagt geradezu: dieses körperliche Leiden sei Aufgabe und Inhalt unserer Tragödie, und er rühmt außerdem nur noch die Standhaftigkeit des Helden in seinem Leiden; andere dagegen haben sich wieder sehr befremdet gefunden durch das viele Klaggeschrei, das ihnen wenig heldenmäßig schien: alles in Ermangelung besserer Gesichtspunkte für Beurtheilung sophokleischer Meisterwerke! Schlegel macht es noch anders, denn er ergeht sich ganz seitab in Betrachtungen über die Lebenslust des Philoktet: aber Philoktet will sich ja mehrmals sein Leben nehmen! Dann an einem andern Ort (S. 177) meint derselbe Kritiker, wenn dieser Tragödie auch nicht unter den sophokleischen der erste Rang zukomme, so doch immer ein ganz hoher: Warum? Er weiß nicht mehr zu sagen, als: „wegen der meisterhaften Charakteristik und der schönen Gegensätze zwischen den drei Hauptfiguren, auch dem (?) einfachen Bau des Stücks, da bei so wenigen Personen alles aus den wahrsten Triebfedern abgeleitet ist." Das Gute an diesem Urtheil ist, daß es gewiß nicht bloß auf den Philoktet, sondern auf alle möglichen gelungenen Werke paßt, aber dies, wie mich dünkt, ist auch eben das sehr Schlimme daran. Gewiß braucht man nicht Schlegel zu sein, um so etwas ganz Schwankendes, Unbestimmtes und Nichtssagendes vorzubringen. Doch nichtssagend ist zu viel, denn wirklich, und das ist immer noch das bessere, sind jene Worte auch schief und falsch. Nicht abzusehn ist, wie Schlegel dies, wenn irgend eins, verwickelte, auf das kunstvollste verschlungene Stück ein Werk von einfachem Bau nennen kann; und wenn er ferner sagt, alles sei aus den wahrsten Triebfedern abgeleitet, so erwächst sehr stark gegen ihn der Verdacht, er möchte sich in keinem andern Fall befunden haben, als schon so mancher vor großen Kunstwerken. Nämlich wo alles organisch, rund und bis zum äußersten Schein der Natürlichkeit motivirt und mit

Leichtigkeit hingestellt ist, da entsteht die Illusion, als hätte das eben jeder gekonnt, als habe die Sache selbst so einfach und schlicht vorgelegen. Allein diese Leichtigkeit, diese Einfachheit ist nicht vorgefunden, sondern ist erst von siegender Geisteskraft erreicht, sie gehört nicht dem unmittelbaren Gegenstande, sondern sie gehört der Vollendung der Kunst, und eine Menge der aller abgewogensten Berechnungen und Aussparungen, der feinsten Verhütungen, Verschlingungen und wie man diese Künste alle nennen will, dies alles liegt dazwischen. Wer hier nicht die höchste und sicherste Meisterschaft besaß, der hätte gewiß ein Stück zu Stande gebracht, das auch der Halbkenner nicht für einfach ausgeben würde; aber wenn hier Sophokles jenen Kritikern als ganz einfach und natürlich erscheint, da er doch der aller kunstvollste ist, so wäre dies in der That der höchste Triumph seiner Kunst. Schlegeln selbst ist hier jene Illusion begegnet, die nur an dem Laien verzeihlich scheint. Sollte sie ihm nicht begegnet sein, so müßte er vielleicht gesagt haben: „In dem Philoktet steht die Kunst auf ihrer Spitze; wer dies Stück oberflächlich studirt, wer es nicht durchdringt, wer nicht im Stande ist, alle die Wege nachzugehn, die der Geist des Dichters ging, ehe er zu jenem Ende kam; wer die Mittel, die derselbe brauchte, nicht alle kennt und ihre Handhabung zu schätzen weiß: dieser Unkundige könnte verführt werden, das Stück für einfach in seinem Bau und für durchaus nahe liegend und natürlich in seinen Triebfedern zu halten; allein die Einfachheit hat vielmehr nur die größte und kunstreichste Verwickelung hinter sich, sie selbst ist erst das Produkt der Kunst, vollends nun lag die Einfachheit der Triebfedern, deren Collision und deren Lösung, nicht bereits im Stoff gegeben vor, sondern der Dichter hat sie sich durch die feinste, überlegteste Führung seiner Fäden, seiner Charaktere, Situationen und Stimmungen sich erst zu bereiten gewußt.“ So hätte Schlegel sagen müssen; hätte er's gekonnt, dann *müßte freilich* sein Buch in vielen Stücken ein ganz anderes ge-

worden sein. Uebrigens habe ich hier soeben Behauptungen einfließen lassen, welche ich nicht ganz als Resultat des Vorigen ansehn darf, sondern welche zum Theil ihrer Begründung noch erst bedürfen. Diese wird ihnen am besten werden, wenn wir jetzt zur Betrachtung der beiden Tragödien gleichen Inhalts übergehn, welche Sophokles vor Augen hatte; hier soll sich denn recht zeigen, wie wenig unser sophokleischer Philoktet ein Stück von einfachem Bau heißen kann und wie wenig die Triebfedern in dem Sinne wahr sind, daß es nicht sonderlicher Kunst bedurft hätte, um sie so ins Spiel zu setzen.

Leider besitzen wir den Philoktet des Aeschylus und des Euripides nicht mehr, noch auch sind die erhaltenen Fragmente reichlich und Aufschluß gewährend; allein die drei Stücke gleichen Namens haben einen alten Kritiker gefunden, der sie zusammenstellte und ihren Werth gegen einander abwog. Bei dieser Gelegenheit hat er nicht umhin gekonnt uns zugleich manche Nachricht über die Beschaffenheit der beiden verlorenen Tragödien aufzubehalten. Wie gern hätten wir ihm seine ganze Kritik erlassen, wäre er nur sorgfältiger darauf ausgegangen, uns keinen Punkt zu verschweigen, der die verschiedenartige Composition der drei Dichter charakterisirt. Aber auch so muß jene Beurtheilung und Nachricht uns höchst willkommen sein, um so mehr als sie sich bei einem keineswegs verächtlichen Schriftsteller findet, bei Dio Chrysostomus.

Das einfachste ist, daß ich die ganze Stelle hieher setze, Orat. LII. Dio stellt sich vor, er sei gleichsam Kampfrichter und fährt nach einem allgemeinern Eingange fort: *ἥ τε τοῦ Αἰσχύλου μεγαλοφροσύνη καὶ τὸ ἀρχαῖον, ἔτι δὲ καὶ τὸ αὔθαδες τῆς διανοίας καὶ φράσεως πρέποντα ἐφαίνετο τραγῳδίᾳ καὶ τοῖς παλαιοῖς ἤθεσι τῶν ἡρώων, οὐδὲν ἔχοντα ἐπιβουλευμένον οὐδὲ στωμύλον οὐδὲ ταπεινόν· ἐπεί τοι καὶ τὸν Ὀδυσσέα εἰσῆγε δριμὺν καὶ δόλιον, ὡς ἐν τοῖς τότε, πολὺ δὲ ἀπέχοντα τῆς νῦν κακοηθείας, ὥστε τῷ ὄντι*

ἀρχαῖον ἂν δόξαι παρὰ τοὺς νῦν ἁπλοῦς εἶναι βουλομένους καὶ μεγαλόφρονας, καὶ οὐδέν γε ἀλλαττούσης τῆς Ἀθηνᾶς προςηδεήθη πρὸς τὸ μὴ γνωσθῆναι ὅστις ἐστὶν ὑπὸ τοῦ Φιλοκτήτου, καθάπερ Ὅμηρος, κἀκείνῳ δὲ ἑπόμενος Εὐριπίδης ἐποίησεν· ὥστε τυχὸν ἄν τις ἐγκαλέσαι τῶν οὐ φιλούντων τὸν ἄνδρα, ὅτι οὐδὲν αὐτῷ ἐμέλησεν, ὅπως πιθανὸς ἔσται ὁ Ὀδυσσεὺς οὐ γιγνωσκόμενος ὑπὸ τοῦ Φιλοκτήτου· ἔχοι δ' ἂν ἀπολογίαν, ὡς ἡγοῦμαι, πρὸς τὸν τοιοῦτον· ὁ μὲν γὰρ χρόνος τυχὸν οὐκ ἦν τοιοῦτος, ὥστε μὴ ἂν ἐνεγκεῖν τὸν χαρακτῆρα δέκα ἐτῶν διαγεγονότων· ἡ δὲ νόσος ἡ τοῦ Φιλοκτήτου καὶ κάκωσις καὶ τὸ ἐν ἐρημίᾳ βεβιωκέναι τὸν μεταξὺ χρόνον, οὐκ ἀδύνατον τοῦτο ἐποίει· πολλοὶ γὰρ ἤδη, οἱ μὲν ὑπὸ ἀσθενείας, οἱ δὲ ὑπὸ δυστυχίας, ἔπαθον αὐτό· καὶ μὴν ὁ χορὸς αὐτῷ παραιτήσεως, ὥσπερ ὁ τοῦ Εὐριπίδου οὐδὲν ἐδεήθη· ἄμφω γὰρ ἐκ τῶν Λημνίων ἐποίησαν τὸν χορόν· ἀλλ' ὁ μὲν Εὐριπίδης εὐθὺς ἀπολογουμένους πεποίηκε περὶ τῆς πρότερον ἀμελείας, ὅτι δὴ τοσούτων ἐτῶν οὔτε υροσέλθοι πρὸς τὸν Φιλοκτήτην οὔτε βοηθήσειεν οὐδὲν αὐτῷ· ὁ δ' Αἰσχύλος ἁπλῶς εἰσήγαγε τὸν χορὸν αὐτῶν πάνυ τραγικώτερον καὶ ἁπλούστερον· [τὸ δὲ ἕτερον πολιτικώτερον καὶ ἀκριβέσρερον]· καὶ γὰρ εἰ μὲν ἐδύναντο πάσας διαφεύγειν τὰς ἀλογίας ἐν ταῖς τραγῳδίαις, ἴσως ἂν εἶχε λόγον μηδὲ τοῦτο παραπέμψαι· νῦν δὲ πολλάκις ἐν μιᾷ ἡμέρᾳ παραγινομένους ποιοῦσι τοὺς κήρυκας πλειόνων ἡμέρων ὅδον· ἔπειτα οὐδὲ ἐξ ἅπαντος ἦν μηδὲ προελθεῖν αὐτῷ μηδένα Λημνίων, μηδὲ ἐπιμεληθῆναι μηδέν· δοκεῖ γάρ μοι, οὐδ' ἂν διεγένετο τὰ δέκα ἔτη, μηδεμιᾶς τυγχάνειν βοηθείας, ἀλλ' εἰκὸς μὲν, τυγχάνειν αὐτὸν, σπανίως δέ, καὶ οὐδενὸς μεγάλου, καὶ μηδένα αἱρεῖσθαι οἰκίᾳ ὑποδέξασθαι καὶ νοσηλεύειν, διὰ τὴν δυςχέρειαν τῆς νόσου· αὐτὸς γοῦν ὁ Εὐριπίδης τὸν Ἕκτορα εἰσάγει, ἕνα Λημνίων, ὡς γνώριμον τῷ Φιλοκτήτῃ προςιόντα καὶ πολλάκις προςβεβληκότα· οὐ τοίνυν οὐδὲ ἐκεῖνο δοκε-

μοι δικαίως ἄν τις αἰτιάσασθαι, τὸ διηγεῖσθαι πρὸς τὸν χορὸν ὡς ἀγνοοῦντα τὰ περὶ τὴν ἀπόλειψιν τὴν τῶν Ἀχαιῶν καὶ τὰ καθόλου συμβαίνοντα αὐτῷ· οἱ γὰρ δυστυχοῦντες ἄνθρωποι πολλάκις εἰώθασι μεμνῆσθαι τῶν συμφορῶν καὶ τοῖς εἰδόσιν ἀκριβῶς καὶ μηδὲν δεομένοις ἀκούειν ἐνοχλοῦσιν ἀεὶ διηγούμενοι. καὶ μὴν ἡ ἀπάτη ἡ τοῦ Ὀδυσσέως πρὸς τὸν Φιλοκτήτην καὶ οἱ λόγοι δι' ὧν προςηγάγετο αὐτόν, οὐ μόνον εὐσχημονέστεροι, [ἥρωϊ πρέποντες, ἀλλ' οὐκ Εὐρυβάτῃ ἢ Παταικίωνι], ἀλλ' ὡς ἐμοὶ δοκοῦσι, καὶ πιθανώτεροι· τί γὰρ δεῖ ποικίλης τέχνης καὶ ἐπιβουλῆς πρὸς ἄνδρα νοσοῦντα, καὶ ταῦτα τοξότην, ᾧ εἴ τις μόνον ἐγγὺς παρέστη, ἀχρεῖος ἡ ἀλκὴ αὐτοῦ ἐγεγόνει; καὶ τὸ ἀπαγγέλλειν δὲ τὰς τῶν Ἀχαιῶν συμφορὰς καὶ τὸν Ἀγαμέμνονα τεθνηκότα καὶ τὸν Ὀδυσσέα ἐπ' αἰτίᾳ ὡς οἷόν τε αἰσχίστῃ, καὶ καθόλου τὸ στράτευμα διεφθαρμένον, οὐ μόνον χρήσιμον ὥστε εὐφρᾶναι τὸν Φιλοκτήτην καὶ προδέξασθαι μᾶλλον τὴν τοῦ Ὀδυσσέως ὁμιλίαν, ἀλλ' οὐδ' ἀπίθανον τρόπον τινὰ διὰ τὸ μῆκος τῆς στρατείας καὶ διὰ τὰ συμβεβηκότα οὐ πάλαι κατὰ τὴν ὀργὴν τὴν τοῦ Ἀχιλλέως, ὅ θ' Ἕκτωρ παρὰ σμικρὸν ἦλθεν ἐμπρῆσαι τὸν ναύσταθμον· ἥ τε τοῦ Εὐριπίδου σύνεσις καὶ περὶ πάντα ἐπιμέλεια, ὥστε μήτε ἀπίθανόν τι καὶ παρημελημένον ἐᾶσαι, μήτε ἁπλῶς τοῖς πράγμασι χρῆσθαι ἀλλὰ μετὰ πάσης ἐν τῷ εἰπεῖν δυνάμεως, ὥσπερ ἀντίστροφός ἐστι τῇ τοῦ Αἰσχύλου, πολιτικωτάτη καὶ ῥητορικωτάτη οὖσα καὶ τοῖς ἐντυγχάνουσι πλείστην ὠφέλειαν παρασχεῖν δυναμένη· εὐθὺς γοῦν πεποίηται προλογίζων αὐτῷ ὁ Ὀδυσσεύς, καὶ ἄλλα τινὰ ἐνθυμήματα πολιτικὰ στρέφων ἐν ἑαυτῷ καὶ πρῶτόν γε διαπορῶν ὑπὲρ αὐτοῦ μὴ ἄρα δοκῇ μὲν τοῖς πολλοῖς σοφός τις εἶναι καὶ διαφέρων τὴν σύνεσιν, ᾖ δὲ τοὐναντίον· ἐξὸν γὰρ αὐτῷ ἀλύπως καὶ ἀπραγμόνως ζῆν, ὁ δὲ ἑκὼν ἀεὶ ἐν πράγμασι καὶ κινδύνοις γίνεται· τούτου δέ φησιν αἴτιον εἶναι τὴν τῶν εὐφυῶν καὶ γενναίων ἀνδρῶν

φιλοτιμίαν· δόξης γὰρ ἀγαθῆς ἐφέμενοι καὶ τοῦ εὐκλεεῖς παρὰ πᾶσιν ἀνθρώποις εἶναι, μεγίστους καὶ χαλεπωτάτους ἔχοντες πόνους ὑφίστανται, [οὐδὲν γὰρ οὕτω γαῦρον, ὡς ἀνὴρ εὐφυὴς (ἔφυ)]· ἔπειτα σαφῶς καὶ ἀκριβῶς δηλοῖ τὴν τοῦ δράματος ὑπόθεσιν, καὶ οὗ ἕνεκεν ἐλήλυθεν εἰς τὴν Λῆμνον· φησίν τε ὑπὸ τῆς Ἀθηνᾶς ἠλλοιῶσθαι, ὥστε τυγχάνοντα τῷ Φιλοκτήτῃ μὴ γνωσθῆναι ὑπ' αὐτοῦ μιμησάμενος κατὰ τοῦτο Ὅμηρον· καὶ γὰρ ἐκεῖνος τοῖς τε ἄλλοις καὶ τῷ Εὐμαίῳ καὶ τῇ Πηνελόπῃ πεποίηκεν ἐντυγχάνοντα τὸν Ὀδυσσέα ἠλλοιωμένον ὑπὸ τῆς Ἀθηνᾶς· φησί τε πρεσβείαν μέλλειν παρὰ τῶν Τρῴων ἀφικνεῖσθαι πρὸς τὸν Φιλοκτήτην, δεησόμενον αὐτόν τε καὶ τὰ ὅπλα ἐκείνοις παρασχεῖν ἐπὶ τῇ τῆς Τροίας βασιλείᾳ· ποικιλώτερον τὸ δρᾶμα παρασκευάζων καὶ ἀνευρίσκων λόγων ἐφορμάς, καθ' ἃς εἰς τὰ ἐναντία ἐπιχειρῶν, εὐπορώτατος καὶ παρ' ὁντινοῦν ἱκανώτατος φαίνεται· οὐ μόνον δὲ πεποίηκε τὸν Ὀδυσσέα παραγινόμενον, ἀλλὰ μετὰ τοῦ Διομήδους· Ὁμηρικῶς καὶ τοῦτο· καὶ τὸ ὅλον, ὡς ἔφην, δι' ὅλου τοῦ δράματος πλείστης μὲν ἐν τοῖς πράγμασι σύνεσιν καὶ πιθανότητα ἐπιδείκνυται, ἀμήχανον δὲ καὶ θαυμαστὴν ἐν τοῖς λόγοις δύναμιν, καὶ τὰ ἰαμβεῖα σαφῶς καὶ κατὰ φύσιν καὶ πολιτικῶς ἔχοντα· καὶ τὰ μέλη οὐ μόνον ἡδονήν, ἀλλὰ καὶ πολλὴν πρὸς ἀρετὴν παράκλησιν· Ὁ δὲ Σοφοκλῆς μέσος ἔοικεν ἀμφοῖν εἶναι· οὔτε τὸ αὔθαδες καὶ ἁπλοῦν τὸ τοῦ Αἰσχύλου ἔχων οὔτε τὸ ἀκριβὲς καὶ δριμὺ καὶ πολιτικὸν τὸ τοῦ Εὐριπίδου, σεμνὴν δέ τινα καὶ μεγαλοπρεπῆ ποίησιν τραγικώτατα καὶ εὐεπέστατα ἔχουσαν, ὥστε πλείστην εἶναι ἡδονήν, μετὰ ὕψους καὶ σεμνότητος ἐνδείκνυσθαι· τῇ τε διασκευῇ καὶ πραγμάτων ἀρίστῃ καὶ πιθανοτάτῃ κέχρηται, ποιήσας τὸν Ὀδυσσέα μετὰ Νεοπτολέμου παραγινόμενον, ἐπειδὴ εἵμαρτο ἁλῶναι τὴν Τροίαν ὑπό τε τοῦ Νεοπτολέμου καὶ τοῦ Φιλοκτήτου, χρωμένου τοῖς Ἡρακλείοις τόξοις· καὶ αὐτὸν μὲν ὑποκρυπτόμενον,

τὸν δὲ Νεοπτόλεμον πέμποντα πρὸς τὸν Φιλοκτήτην ὑποτιθέμενον αὐτῷ, ἃ δεῖ ποιεῖν· καὶ τὸν χορὸν, οὐχ ὥσπερ ὁ Αἰσχύλος καὶ ὁ Εὐριπίδης ἐκ τῶν ἐπιχωρίων πεποίηκεν, ἀλλὰ τῶν ἐν τῇ νηΐ συμπλεόντων τῷ Ὀδυσσεῖ καὶ τῷ Νεοπτολέμῳ· τά τε ἤθη θαυμαστῶς σεμνὰ καὶ ἐλευθέρια, τό τε τοῦ Ὀδυσσέως πολὺ πραότερον καὶ ἁπλούστερον ἢ πεποίηκεν ὁ Εὐριπίδης· τό τε Νεοπτολέμου ὑπέρβαλλον ἁπλότητι καὶ εὐγενείᾳ· πρῶτον μὲν, μὴ βουλόμενον δόλῳ καὶ ἀπάτῃ περιγενέσθαι τοῦ Φιλοκτήτου, ἀλλὰ ἰσχύϊ καὶ ἐκ τοῦ φανεροῦ· ἔπειτα πεισθεὶς ὑπὸ τοῦ Ὀδυσσέως καὶ ἐξαπατήσας αὐτὸν, καὶ τῶν τόξων ἐγκρατὴς γενόμενος, αἰσθανομένου ἐκείνου καὶ ὡς ἐξηπατημένου σχετλιάζοντος, καὶ ἀπαιτοῦντος τὰ ὅπλα, οὐ κατέχει· ἀλλ', οἷόν τε ἐστιν, ἀποδιδόναι αὐτὰ, καίτοι τῶν Ὀδυσσέως ἐπιφανέντος καὶ διακωλύοντος, καὶ τέλος δίδωσιν αὐτά· δοὺς δὲ τῷ λόγῳ πειρᾶται πείθειν ἑκόντα ἀκολουθῆσαι εἰς τὴν Τροίαν· τοῦ δὲ Φιλοκτήτου μηδένα τρόπον εἴκοντος μηδὲ πειθομένου τοῦ Νεοπτολέμου, ὥσπερ ὑπέσχετο ἀγαγεῖν αὐτὸν εἰς τὴν Ἑλλάδα, ὑπισχνεῖται, καὶ ἕτοιμός ἐστι ποιεῖν τοῦτο· μέχρις ἐπιφανεὶς Ἡρακλῆς πείθει τὸν Φιλοκτήτην ἑκόντα εἰς τὴν Τροίαν πλεῦσαι· τά τε μέλη οὐκ ἔχει πολὺ τὸ γνωμικὸν, οὐδὲ τὴν πρὸς ἀρετὴν παράκλησιν· ὥσπερ τὰ τοῦ Εὐριπίδου· ἡδονὴν δὲ θαυμαστὴν καὶ μεγαλοπρέπειαν etc.

Den ersten Theil der Stelle habe ich nach Hermann gegeben, doch muß man die von mir eingeklammerten Worte τὸ δὲ ἕτερον u. s. w. als ein offenbares Einschiebsel ansehn; sie sind nur aus dem folgenden entnommen, passen dort gar nicht in den Gang der Rede und das ἕτερος, das doch bloß vom Euripides gelten könnte, ist zu unbestimmt. Ebenso müssen die Worte: ἥρωϊ πρέποντες, ἀλλ' οὐκ Εὐρυβάτῃ ἢ Παταικίωνι für ein Glossem gehalten werden, denn das Asyndeton und das doppelte ἀλλὰ ist unerträglich und einem so sorgfältigen Schriftsteller nicht beizumessen. Eurybates und Patäkion sind berüch-

tigte Gaunernamen. Das Uebrige ist nach Reiske, nur wollte ich mir Valkenaers scharfsinnige Bemerkung nicht entgehen lassen, daß die Worte οὐδὲν γὰρ οὕτω γαῦρον nicht in den Text des Dio gehören, sondern daß ein fleißiger Leser sich diesen auch bei Hesychius erhaltenen Vers an den Rand schrieb, dessen Sinn der Rhetor schon früher in seiner Paraphrase ausgedrückt hat.

Sehr viel ist aus diesen Worten bei aufmerksamer Betrachtung zu entnehmen; Hermann der sie in seiner Zusammenstellung der Fragmente des äschyleischen Philoktet behandelte, hat nur für Aeschylus das daraus entnommen, was auch bei der flüchtigsten Ueberlesung kaum entgehen kann, ausgebeutet hat er sie wohl nicht. Welcker aber verzichtete (S. 563) auf ein näheres Eingehen in diese interessanteste und ausführlichste Nachricht von der Anlage einer ganzen Tragödie des Aeschylus.

Die Geschichte unserer Philoktete, welche im wesentlichsten ganz dieselbe ist, war in den Cyprien enthalten, vielleicht auch noch in andern cyklischen Gedichten, und Aeschylus schöpfte aus irgend einer solchen Quelle, wofern man nicht vielmehr annehmen will, daß eine gewisse Gestalt jener Sage im griechischen Volk lebte. Wie Aeschylus pflegt, so blieb er der Volkssage in der Gestalt treu, die er überkam, er verwandte vielmehr allen Fleiß nur darauf, die vorgefundenen Fabel geschickt, würdig und kräftig in Scene zu bringen. Wie einfach ist nun aber das äschyleische Stück und wie einfach müssen die Erzählungen gewesen sein, die er vor Augen hatte. Lesches läßt jenen Auftrag, Philoktet und seine Waffen nach Troja zu bringen, durch den Diomedes vollziehn, und vielleicht war es erst eine Neuerung des Aeschylus, wenn er statt dessen lieber den Odysseus wählte, der sich noch um vieles besser eignete, der Träger einer listigen Handlung zu sein. Euripides verband beide, und war in sofern hierin homerisch, als Homer öfters diese Helden zu Genossen heimlicher Anschläge macht z. B. in der Dolonie. Tiefsinnigere

Gründe bewegten den Sophokles hiervon abzuweichen, und dem Odysseus statt des Diomedes den Neoptolemos zuzusellen.

Trotz aller Einfachheit fehlte doch in dem Stück des Aeschylus die List nicht, ohne diese konnte Odysseus auch nicht füglich erscheinen. Es war darauf gerechnet, daß Philoktet nach einem Zwischenraum von zehn Jahren den Odysseus nicht mehr erkennen werde; dieser erschien auf Lemnos, gab sich dem Philoktet für einen Griechen aus, erzählte ihm den Rathschluß der Götter, daß ohne ihn und seine Geschosse Troja nicht erobert werden könne: er müsse also dahin folgen. Das widerstrebende Element nun, ohne welches ein Drama nicht wohl denkbar ist, bestand in dem Haß Philoktets gegen die Atriden: er wollte nicht dahin, wo diese sind, er mochte nicht vereint mit ihnen kämpfen; die ganze List dagegen war nun, daß Odysseus, der unerkannte, verstellte, dem Philoktet treuherzig den Tod Agamemnons und seinen eignen erzählte, daß er, der Schalk, es nicht mangeln ließ an Schmähreden gegen sich selbst und gegen die Atriden, womit er sich in die Freundschaft Philoktets stahl, sich Glauben erwarb und — das ganze Hinderniß aus dem Wege räumte, so daß denn Anschlag und Lösung hier recht eigentlich in eins zusammen fiel, und, wie natürlich, keins von beiden auf eine bedeutende Höhe getrieben wurde. Allein wer kam sonst noch im Stück vor? denn Hermann hat richtig bemerkt, daß selbst auch für den einfachen Aeschylus zwei Rollen, Philoktet und Odysseus, noch nicht ausreichen. Hygin, der freilich mehr aus dem Philoktet des Euripides geschöpft zu haben scheint, nennt noch zwei hieher gehörige Namen (fab. CII), quem (Philoctetam) expositum pastor Regis Actoris, nomine Phimachus Dolophionis filius nutrivit. Ob diese bei Aeschylus vorkamen, ist zweifelhaft, aber so gut als ausgemacht ist, daß er Lemnier, auch außer dem Chor, vorbrachte; selbst bei Euripides trat ein einzelner Lemnier auf.

Es zeigt sich hier in allem jene Schlichtheit, Unbefangenheit

und Naivität, die wir schon vorhin beim Aeschylus kennen lernten. Alles faßt er rein poetisch; einfach wie er er ist, bedarf er keiner gesuchten Motivirungen, ja dergleichen ist seinem Standpunkt durchaus fremd. Er sucht nicht alles zu rechtfertigen, er verklauselt sich nicht gegen die Kritik, wie dies stets Euripides zu thun pflegt; ihm bleibt immer noch ein großer Unterschied zwischen Poesie und Wirklichkeit. Indem hievon nun Dio keine Einsicht hatte, sondern den ersten Tragiker in gleiche Bedingung mit dem Euripides stellte, suchte er ihn zu rechtfertigen, und zwar auf solche Weise, als es etwa Euripides gethan haben würde, wenn er componirt hätte, als Aeschylus. Aber nicht ohne Interesse sind diese gutgemeinten Versuche, weil sie in ganz gleicher Reihe mit denen fast aller nachfolgenden Aesthetiker stehn, die sich nie von dem Fehler losmachen konnten, die verschiedensten, entgegengesetztesten Standpunkte der Poesie mit demselben Maß, oder noch mehr, die Poesie wie Prosa zu messen. Odysseus wird nicht vom Philoktet erkannt, damit ist es gut; wenn ja jemand fragt, wie das zugeht, so mag er sichs selbst erklären: der Werth des Aeschylus ist davon unabhängig; dasselbe gilt von den Lemniern, die sich nicht um den Philoktet bekümmert haben, und daß er ihnen seine Geschichte erzählt, braucht nicht dadurch motivirt zu werden, daß Leidende oft dasselbe wiederholen: solche Kritik liegt ganz außer dem Gedicht und der Poesie, es ist übrigens derselbe Tadel der seit Aristoteles so oft dem Oedipus Tyrannus des Sophokles gemacht worden, daß nämlich Oedipus nicht schon längst nach seiner Abkunft geforscht und seine Geschichte der Jokaste erzählt habe. In der That man muß in dem Gedicht selbst nichts antreffen, wovon man innerlich gefesselt und ergriffen wird, um außerhalb desselben so müßigen Bedenklichkeiten sich hinzugeben. Aber nicht stark genug kann man sich immer von neuem gegen solche Art von Kritik aussprechen, weil leider nur zu viele, die Kritiker heißen wollen, noch heutiges Tags immer auf diesem Felde verweilen.

Vollends nun gilt dergleichen für Aeschylus nicht, ich erinnere nur wieder an Locke und Fußtapfen in den Choephoren.

Aber an solche Dinge hielt sich Euripides bei seiner neuen Bearbeitung der Fabel; wir kennen ihn, wie er überall ängstlich auf äußerliche Beglaubigung seiner Züge und Wendungen ausgeht, statt vielmehr gleich Aeschylus, durch biedere, treuherzige, ganz von der Sache erfüllte und in ihr vertiefte Darstellung keinen außerhalb liegenden Zweifel aufkommen zu lassen. Es könnte doch möglich sein, daß Philoktet den Odysseus erkennte, oder daß irgend einem die Nichterkennung unwahrscheinlich schiene: also muß Odysseus bei seinem Auftreten gleich erklären, daß Athene ihn wohlweislich zu diesem Behuf besonders verwandelt und unkenntlich gemacht hat. Gleicherweise entschuldigte sich denn auch der Chor der Lemnier bei seinem ersten Auftreten, daß er sich so viele Jahre lang nicht um den Philoktet gekümmert; auf der andern Seite, aber noch viel schlimmer, gab Euripides seinem Philoktet sogar einen Lemnier, Namens Hektor, zum Freunde, und so wurde gewiß die poetische Idee der Verlassenheit aufgehoben. Aber auch den Odysseus stellte er nicht einzeln hin, sondern wie ihn Homer in Gesellschaft des Diomedes dergleichen listige Abenteuer bestehen läßt, so führte er den letztern gleichfalls in sein Stück ein. Wird nun gefragt, von welcher Art die List gewesen, dann läßt sich nur so viel mit Sicherheit antworten, daß sie complicirter war als bei Aeschylus, worin sie eigentlich bestand, darüber kann Zweifel sein. In der angeführten Stelle heißt es, nachdem von der Verwandlung des Odysseus durch Athene gesprochen worden: „und er sagt, daß eine Gesandtschaft, von den Trojanern abgefertigt, zum Philoktet kommen solle um ihn selbst und seine Waffen zu erbitten, wofür ihm die Herrschaft über Troja zufallen solle.“ Wenn es nun ferner sogleich heißt: „Hiedurch machte er das Drama verwickelter und erfand Redewendungen u. s. w., so scheint es doch fast, daß hierin die List selbst bestanden habe. Man sollte danach glauben,

Odysseus habe sich mit seinem Begleiter Diomedes für einen Abgesandten der Troer ausgegeben und den Haß des Philoktet gegen die Atriden benutzt, sich mit seiner Wunderwaffe ihren Feinden anzuschließen, und in der That enthält jene Darlegung des Dio nichts weiter worin man sonst den listigen Anschlag finden könnte, durch welchen es gelang den Philoktet zur Mitfahrt nach Troja zu bewegen. Nun aber hat uns Dio an einer andern Stelle noch eine nähere Nachricht von einem Theil dieses euripideischen Werkes aufbehalten; nämlich in seiner 59sten Rede giebt er eine Paraphrase nicht sowohl des Prologs als des Eingangs und der Exposition, welche genau dem Text folgt, wie einige gerettete Verse, die Valkenaer (Diatribe p. 122) zusamengestellt hat, zur Genüge beweisen. Hier, und zwar in dem eigentlichen Prolog, den Odysseus spricht, bevor sich noch Philoktet hat blicken lassen, kommen die Worte vor: *Πυνθάνομαι δὲ καὶ παρὰ τῶν Φρυγῶν πρέσβεις ἀπεστάλθαι κρύφα, ἐάν πως δύνωνται τὸν Φιλοκτήτην πείσαντες δώροις, ἅμα καὶ διὰ τὴν ἔχθραν τὴν πρὸς ἡμᾶς ἀναλαβεῖν εἰς τὴν πόλιν αὐτόν τὲ καὶ τὰ τόξα· Τούτου προκειμένου ἄθλου πῶς οὐ πάντα χρὴ ἄνδρα γίνεσθαι πρόθυμον; ὡς διαμαρτάνοντι τῆς πράξεως ταύτης πάντα τά πρότερον εἰργασμένα μάτην πεπονῆσθαι ἔοικε.* Darauf tritt Philoktet aus seiner Grotte hervor, und gewiß scheinen diese Worte wenig angethan eine solche List und Verstellung des Odysseus zu verrathen, vielmehr giebt er die Sendung der Troer, von der er gehört habe, nur als Grund an, weshalb er sich beeilen müsse. Er spricht darauf mit dem Philoktet und glücklicherweise ist uns noch soviel erhalten, wo er Philoktets Frage beantwortet wer er sei. Hier nämlich giebt er sich für einen Argiver, nicht aber für einen Troer aus. Odysseus habe durch heimtückischen Anschlag den Palamedes verfolgt, und er, sein Freund, wäre mit davon betroffen worden, nur durch die Flucht hieher habe er sich gerettet. Philoktet schmäht darauf den Odysseus, und bedauert den Pala-

medes, dem von jenem Bösewicht gleiches widerfahren sei als auch ihm selbst, da er ihn nämlich hier auf Lemnos aussetzte. Odysseus hat sich hiedurch bereits in die Gunst des Philoktet gestohlen; er sagt jetzt, daß er zur Heimat kehren wolle und fragt ihn, ob er vielleicht bei den Seinigen daheim etwas ausrichten solle. Der Arme klagt hier zunächst sein Leid, aber ehe noch die rechte Antwort auf jene Frage erfolgt, bricht — leider! — das Fragment ab. Wir bleiben noch immer unbelehrt worin der Anschlag und worin die Entwickelung des Stücks eigentlich bestanden. Zuerst: ist eine Erkennung des Odysseus erfolgt? Schwerlich oder sicherlich nicht, dies scheint die Verwandlung durch Athene zu verbürgen, welche hier in der Paraphrase ausdrücklich wieder begegnet: *αὐτὴ γὰρ ἀλλάξειν μὲν τὸ εἶδος καὶ τὴν φωνὴν, ὥστε λαθεῖν αὐτῷ ξυγγενόμενον.* Hieraus scheint wirklich hervorzugehn, daß er im ganzen Stück nicht von Philoktet erkannt wurde; wenn das aber war, dann bednrfte es auch zur Lösung keines einschreitenden Gottes, sondern eben durch die List selbst mußte Philoktet verführt werden, nach Troja zu gehn, oder doch dem Odysseus sich anzuvertraun. Was nun aber mit jenen trojanischen Gesandten machen, die Euripides doch schwerlich umsonst angekündigt haben kann? Erschienen sie wirklich im Stück? So scheint es; denn wenn oben gesagt wurde, daß sie mit Geschenken kommen sollten, so darf man, wie auch Valkenaer gethan hat, wohl die bei Justinus Martyr erhaltenen Verse aus dem Philoktet des Euripides diesen Gesandten in den Mund legen, welche den Philoktet zu bewegen suchen:

'Ορᾷς γ', ὅπως κἀν θεοῖσι κερδαίνειν καλὸν,
Θαυμάζεται δ' ὁ πλεῖστον ἐν ναοῖς ἔχων
Χρυσόν.

Gold also boten sie ihm: ob er es aber nahm, ob er folgte, ob er sich zum Kampf gegen seine Feinde die Atriden bewegen ließ? Schwerlich, vielmehr scheinen die obigen Worte des Odysseus eine solche Anlage zu verrathen, daß Philoktet sich ihm selbst in

die Arche warf, in der Meinung von ihm nach seiner lieben Heimat gebracht zu werden. Aber geschah dies ohne weiteres und waren die Trojaner mit einer abschlägigen Antwort sogleich zufrieden? Wenn ich recht sehe, so mußte der Dichter, um einigermaßen etwas aus der Situation zu machen, es so fügen, daß die Trojaner zuletzt Gewalt anwenden, Philoktet aber bei dieser Gelegenheit in Odysseus und Diomedes seine Beschützer und Retter zu finden glaubt. Wenigstens kommt diese Wendung in dem Philoktet des Achäus vor, die er wahrscheinlich mit seinem Zeitgenossen gemein haben mochte. Ich kann mich nicht enthalten, das sehr interessante Fragment aus diesem Philoktet des Achäus, also einem vierten, hier gleich beizufügen:

> Ὥρα βοηθεῖν ἐστιν· ἡγοῦμαι δ᾽ ἐγώ
> προσβαλλέτω τις χεῖρα φασγάνῳ λαβῇ
> σάλπιγγι δ᾽ ἄλλος ὡς τάχος σημαινέτω,
> ὥρα ταχύνειν· ἐλελεῦ!

Daß des Euripides Stück wirklich in der angegebenen Weise geendigt haben muß, und daß kein Gott zum Schluß erschien, geht noch mehr aus der Art hervor, wie Dio das Vorkommen des Herkules bei Sophokles hervorhebt: man sieht, daß er ihm nichts Analoges aus den Stücken des Aeschylus und Euripides an die Seite stellen konnte. Uebrigens leuchtet ein, daß der Ausgang durch die List, nicht eben viel Poetisches einschließt, namentlich wird es wenig Tragisches haben können, wenn jemand schlechtweg getäuscht wird, sei es nun bethört oder aus eigner Treuherzigkeit glaubend. Nach Hygin bewegen ihn Odysseus und Diomedes zuletzt gütlich, und gerade weil er diese beiden nennt, scheint er aus Euripides geschöpft haben zu müssen. Jedenfalls blieb dem Sophokles das Beste zu thun übrig, und wahrhaft bewundernswürdig ist es zu sehn, mit welcher Liebe er sich jedes Gelungene von seinen Vorgängern angeeignet, mit welchem Scharfblick er die Lücken und gleichsam Risse der Composition herausgefunden und zur Ründung durchgebildet, endlich

mit welchem Fonds von Poesie, Gemüth, Erfindung und Kunst er das Ganze bereichert und gewiß vollendet hat.

Schon dem Euripides muß man die Gerechtigkeit lassen, daß er, falls unsere Muthmaßung von der Beschaffenheit seines Stücks nicht fehlgriff, in vielen Punkten die allzuschwach angespannte Composition, den einfach und lose angezogenen Knoten des Aeschylus vermannigfaltigt und gehoben habe. Auch er wich nicht ohne Grund und Noth von seinem Vordermanne ab, sondern blieb ihm oft fast bis aufs Wort getreu: So änderte er in der Schilderung der Krankheit nur einen einzigen Ausdruck, wie dies sogar schon Aristoteles (poet. c. 22) bemerkt hat. Aeschylus schrieb:

φαγέδαιναν, ἥ μου σάρκας ἐσθίει ποδός

und Euripides setzte nur statt des ἐσθίει das gewähltere aber freilich auch pretiösere θοινᾶται.

Auch bei Aeschylus schon scheint Philoktet mit Sehnsucht seines Vaterlandes gedacht zu haben, wie dies kaum zweifelhaft der erhaltene Vers bezeugt:

Σπερχειὲ πόταμε, βουνομοί τ' ἐπιστροφαί.

Allein diese Sehnsucht wurde nicht dadurch zur höchsten Rührung erhoben, daß man sie zu einer List mißbrauchte, wie Dio in solcher Art τὸν οἴκαδε ἀπόπλουν in seiner Paraphrase des euripideischen Prologs nennt.

Wenn wir jetzt zum Sophokles übergehn, so werden wir finden, daß er mindestens mit derselben Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit, als oben in der Elektra alles beibehalten hat, was er nur irgend bei seiner veränderten Anlage brauchen konnte, aber selbst diese Aenderung der Anlage scheint nur eine Vollendung dessen, was von seinen Vorgängern unvollkommener angestrebt war. Statt dem Odysseus den Diomedes zuzugeben, ließ er vielmehr den Neoptolemos Theil nehmen, wodurch er denn jene wundervolle doppelte Verwickelung erreichte, welche wir bereits kennen. Auch in dem euripideischen Stück gab sich Philoktet

dem Odysseus hin, auch hier, wie die Paraphrase des Prologs außer Zweifel setzt, wurde die erste Annäherung dadurch bewirkt, daß der verstellte Odysseus sich selbst als von Odysseus gemißhandelt und verfolgt ausgiebt: dies kommt ähnlich bei Sophokles wieder, aber wie verklärt. Bei ihm zieht das rührende Zutraun des Philoktet selbst die Umwandlung des Neoptolemos nach sich, und nichts dieser poetischen tief gemüthvollen Wendung Aehnliches gab es bei Euripides. Aber während Sophokles gleichsam nur aus der wahren Consequenz jener euripideischen Intention solches herausbildete, hob er gleichzeitig jenen großen Uebelstand, an dem beide Vordermänner litten: nämlich die Sinnesänderung des Neoptolemos zog nun unfehlbar die Erkennung des Odysseus von Philoktet nach sich, diese steigerte die Besorgniß und tragische Lage des Leidenden erst zu ihrer wahren Höhe und nun erst konnte eine offene und wahre Befriedigung durch den Gott eintreten. Doch war Sophokles eigentlich nur einfacher; der Verwandlung des Odysseus durch die Athene konnte er ganz entbehren, dahingegen nutzte er das von Euripides angeregte Bedenken, Philoktet möchte ihn erkennen, nur zu jener wundervollen Vorschiebung des Neoptolemos. Die Sehnsucht nach der Heimath und der Abscheu vor Troja war, wie außer Zweifel ist, im Stück des Euripides gegeben, allein die wahre Wirkung davon ging verloren, sie konnte nur bei einer solchen Wendung recht wirkungsvoll hervortreten als Sophokles seiner Tragödie gab. Und um wieviel hat dieser Dichter das Poetische dadurch höher gesteigert, daß er den Philoktet weder in Freundschaft mit den Lemniern leben, noch überhaupt die Insel bewohnt sein ließ; selbst von den schwächsten Kritikern hat das Romantische gefühlt werden müssen, das in dieser Darstellung der Einsamkeit liegt. Schon dem Aeschylus war dieser Gedanke nicht fern, wie aus einem Fragment bei Suidas zu ersehen, wo er die Unzugänglichkeit der Insel beschreibt:

ἐνϑ' οὔτε μίμνειν ἄνεμος, οὔτ' ἐκπλεῖν ἐᾷ

Ganz Aehnliches finden wir bei Sophokles, der Dichter hat dies poetische Element ganz rein durch geführt: Aeschylus und Euripides verdarben sichs durchs den Chor der Lemnier, letzterer aber verschlimmerte nur noch mehr, wenn er dem Chor eine ausdrückliche Entschuldigung in den Mund legte. Und doch war Sophokles nur um vieles einfacher und natürlicher hinsichtlich seines Chors, den er aus dem Schiffsvolk des Neoptolemos bestehen ließ, dagegen eine neue Quelle reicher Poesie und noch innigerer Verbindung der Composition erwarb er nun durch das Mitleid, das der Chor, nicht wissend um die List des Odysseus, zuerst mit Philoktet hat. Was die Beschreibung seines Leidens betrifft, seines Aussehens, seiner Wohnung, so ist aus Dios Paraphrase ganz klar, daß Sophokles hier vieles von dem Euripides, obwohl dieser jünger war, dankbar entlehnt hat, was ich dem nähern Vergleich des Lesers überlasse; aber einen bewundernswürdigen Fortschritt hat Sophokles dadurch erreicht, daß er, wie auch öfters in der Elektra, dieselben Worte einer andern Person in den Mund legte. Bei Euripides bekommt theils Philoktet, theils Odysseus die schildernden Worte, allein beides hat wenig zu bedeuten, denn jener spricht von sich selbst, dieser aber bleibt unbewegt von dem Leiden und läßt sich dadurch in seiner List nicht stören: bei Sophokles hat Neoptolemos die Rolle, uns die verlassene Lage Philoktets zu schildern, er, der sich seiner wird erbarmen wollen.

Auch jenen Zug, daß Philoktet auf Odysseus den Bogen spannen will, finden wir bereits bei Euripides, allein hier ganz ohne Effekt, denn dies geschieht gleich beim ersten Zusammentreffen; nach Dios Umschreibung:

Φι. *Πόθεν; εἰπὲ πάλιν, ὡς εἰδῶ σαφέστερον.*

Οδ. *Οὐκοῦν ἔτι δεύτερον ἀκούεις, τῶν ἐπὶ Ἴλιον στρατευσάντων Ἀχαιῶν εἶναί φημι.*

Φι. *Καλῶς δῆτα ἔφης ἐμὸς εἶναι φίλος. ὁπότε γε τῶν ἐμοὶ πολεμιωτάτων Ἀργείων πέφηνας· τούτων δὴ τῆς ἀδικίας αὐτίκα μάλιστα ὑφέξεις δίκην.*

Οδ. Ἀλλ' ὦ πρὸς θεῶν, ἐπίσχες ἀφεῖναι τὸ βέλος.

Φι. Οὐ δυνατόν, εἴπερ Ἑλλήνων τυγχάνεις cet.

Verglichen mit Sophokles muß man dies nicht bloß unpoetisch, sondern auch unwahr und unnatürlich nennen, denn Philoktet zürnt bloß den Atriden, nicht aber allen Hellenen, und an sich ist das feindliche Benehmen beim ersten Zusammentreffen nicht sehr geeignet uns den Philoktet lieb zu machen. Wie entzückend dagegen und wie innerlich wahr, wenn Sophokles den Verlassenen bei dem Laut hellenischer Männer in innige Freude ausbrechen läßt, wie sehr spiegelt sich hierin zugleich die traurige Oede seiner bisherigen Einsamkeit und sein heißes Verlangen nach der geliebten Heimath. Auf einen Unbekannten, Unschuldigen durfte Philoktet nicht den Bogen spannen, wohl aber auf Odysseus, als er ihn für diesen, für den Urheber aller seiner Leiden erkannt. Dies sah Sophokles ein, und so machte ers auch, hier brachte er jenen dem Euripides abgewonnenen Zug an, und hier galt er ihm das Hundertfache. Philoktet hat seinen Bogen nur soeben erst zurückerhalten, sein Zorn und Unmuth ist aufs höchste gestiegen, Odysseus hat ihm gedroht, jetzt als er abgeht, spannt er den Bogen auf ihn; aber Neoptolemos ist da um ihn zurückzuhalten, er, der doch nur soeben selbst mit Odysseus kämpfen wollte. Wie fügt sich hier das Schöne Schlag auf Schlag in einander! Derselbe Fall wiederholt sich noch: die Wahrsagung des Helenos, die Odysseus bei Euripides im Prolog erzählt, ist genau dieselbe, die wir im Sophokles haben; aber hier an einem ganz andern Orte. In dem Prolog ist sie, wie denn alle Prologe selbst ihrer Natur nach, langweilig und dürftig, weil noch keine Situation da ist, die davon berührt und geändert werden könnte, gerade aber dies tritt bei Sophokles in vorzüglichem Grade ein, wenn jene Worte der Späher bekommt, wie ich dies schon oben bemerklich machte. Allein auch die Sendung des Spähers schon ist ohne Zweifel dem Euripides abgesehen, sie entspricht der Sendung der trojanischen Gesandten

und hat den gleichen Zweck, das Stück zu beschleunigen, wie dies Odysseus in Dio's Poraphrase selbst ausdrücklich angiebt. Hier hat also Sophokles zwei bei Euripides isolirt stehende Situationen innerlich vereint, ähnlich als oben in der Elektra, und er hat dadurch doppelt gewonnen.

Wenn endlich, im Widerspruch mit Schlegel und Solger, schon bei Sophokles Philoktet sich das Leben nehmen will und den Neoptolemos auffordert, ihm den Fuß mit dem Schwerte abzuhauen, so findet sich auch schon dafür wieder bei Aeschylus Entsprechendes. Stob. Serm. CXX. 12:

> *ὦ Θάνατε Παιάν, μή μ᾽ ἀτιμάσῃς μολεῖν,*
> *μόνος γὰρ εἶ σὺ τῶν ἀνηκέστων κακῶν*
> *ἰατρός, ἄλγος δ᾽ οὐδὲν ἅπτεται νεκροῦ.*

Und ein anderes bei Maximus Tyrius (diss. XIII. p. 241. ed. Reiske.)

> *ὦ πούς, ἀφήσω σε;*

Hiermit werden wir nun die Fragmente erschöpft haben, es ist aber nicht ein einziges, welches nicht ganz dasselbe ergäbe, als sich bei der Elektra und den Choephoren zeigte. Und erinnern wir uns nun zurück an Schlegels Urtheil, von der Einfachheit unseres Philoktet, alsdann muß allerdings sogleich einleuchten, daß der euripideische dem Anschein nach viel complizirter, weil nämlich viel unzusammenhängender, der unsere dagegen viel einfacher zugleich und doch viel reicher, viel voller und verwickelter ist; ganz anders hatte es Schlegel gemeint. Das ist das Wundervolle der sophokleischen Kunst, nicht minder in der Elektra als hier im Philoktet, erstlich daß er seine Stärke nicht in pomphaften, seine Vorgänger überbietenden Worten sucht, sondern daß er jedem Wort seine wahre Stelle heraus findet, wo es plötzlich eine überraschende Kraft empfängt; dann zweitens und hauptsächlich, daß er auf dem Wege noch fernerer Vermannigfaltigung und Bereicherung immer nur zur größten Einfalt und Natürlichkeit gelangt; er ist noch viel inhaltsvoller und verschlungener

als Euripides und doch zugleich fast noch einfacher als Aeschylus. Hier war es denn eben wo Schlegel zwei Dinge verwechselte, auf deren Unterschied gerade das ganze Wesen der Kunst beruht, nämlich ob etwas schlechthin einfach und natürlich ist, oder ob es unendlich kunstvoll, unendlich durch einander gebildet, und dennoch einfach, gemüthvoll und natürlich ist: erst dies ist die wahre Kunst, freilich eine Stufe der Vollendung, die nur selten erreicht werden kann, so daß man meist nur mit einem Überwiegen der einen oder andern Seite verlieb nehmen muß. Um es aber Schlegeln recht sehr deutlich zu machen, so sieht man dem euripideischen Jon, und noch mehr seinem eignen, die Kunst an, allein wie gering, wie kurzsichtig und halb ist diese Kunst gegen sophokleische, welche er überhaupt nicht für Kunst zu halten schien. Dies mögen sich übrigens auch die wieder merken, welche dem Aeschylus eine zu unbedingte Höhe anweisen.

Nichts weniger als gegeben und vorgefunden war jene äußerste Zusammenstimmung und Natürlichkeit der Situationen und Beweggründe, sie ist vielmehr nur dadurch erworben, daß Sophokles mit feinster Ueberlegung aussparte und jedem Motiv seine rechte Stelle auffand. Hätte z. B. Neoptolemos, und dies lag viel näher, um Philoktet gutwillig und ohne Trug zur Reise nach Troja zu bewegen, gleich auf die Nothwendigkeit, auf die Wahrsagung und auf den Rathschluß der Götter aufmerksam gemacht, so hätte Philoktet nicht widerstreben können, ohne ungehorsam gegen die Gottheit und hiemit jener spätern Lösung unwürdig zu sein. Nun aber erfährt Philoktet jenes erst, da er schon von der neuen List überzeugt ist, er hat jetzt Ursache auch dies für eine Erfindung des Odysseus zu halten. Nicht minder ist nur durch die große Kunst in der Aufeinanderfolge der Scenen seine Liebe zur Heimath und der Haß gegen die Atriden und gegen Troja erst so groß gemacht worden, daß er die Aussicht auf Ruhm und Heilung überwiegen

kann. Bei Aeschylus kam es zu einem solchen Gegensatz, auf dem freilich alles Interesse beruht, gar nicht, denn hier blieb Philoktet ja durch das ganze Stück in dem Wahn, die Atriden und Odysseus hätten in schmählichem Tod ihren verdienten Lohn gefunden. Das war einfach, allein nicht eben kunstvoll.

Endlich gab es noch einen fünften Philoktet von Epicharmus dem Tragiker; von dem ich aber sonst nichts näheres zu sagen weiß.

Hier wäre nun der Ort die beiden Elektren und die Choephoren zu vergleichen, was freilich noch anders geschehen müßte als es Schlegel gethan. Den Vergleich der Choephoren mit der Elektra habe ich mir schon vorweg genommen, weil ich dem Leser sogleich an einem Beispiel zeigen wollte, worauf er in diesem Buch seine Aufmerksamkeit zu richten hat. Doch haben wir ja auch noch die euripideische übrig und nichts kann bei dem Stand der Dinge interessanter sein, als zu wissen, in welcher Reihe sie auf einander gefolgt sind, denn von den Philokteten ist es an sich klar, daß der des Aeschylus der früheste, sodann der des Euripides der folgende, der des Sophokles aber der jüngste ist. Zum größten Glück haben wir für die beiden letztern die Jahrszahlen; denn der Philoktet des Euripides wurde Ol. 87,1 geben, der des Sophokles aber 92,3. Von jenen andern Stücken, welche den Mord der Klytämnestra behandeln, kennen wir nur die chronologische Bestimmung der Choephoren, welche in der Orestie Ol. 80,2 aufgeführt wurden, allein dies hilft uns nicht viel, denn in der That auch ganz ohne diese Angabe würde kein Zweifel darüber sein, daß von den drei Tragödien die des Aeschylus die älteste ist. Alles vielmehr kommt darauf an zu wissen, ob die Elektra des Sophokles der des Euripides voranging, oder umgekehrt. Meines Wissens hat man noch immer das erstere angenommen, eine Annahme, auf welche Schlegel sein ganzes Rä-

sonnement und eigentlich auch sein ganzes schnelles Urtheil gebaut hat. Nun ist aber die Analogie der Philoktete durchaus dagegen; sie lehrt nicht nur, daß Euripides diesen Stoff wirklich früher dichtete, sondern daß Sophokles sich eben so von dem jüngern Euripides vieles aneignete als von dem ältern Aeschylus, ja eigentlich von jenem noch mehr. Es fragt sich mit Recht, ob derselbe Fall nicht auch für die Elektren könne eingetreten sein und ich meines Theils bin, gestützt auf die Betrachtung der Stücke, weit eher geneigt dies zu bejahen als zu verneinen, um so mehr da hiemit erst die wahre Ordnung der Dinge hergestellt und Euripides größentheils gegen Schlegels schwere Anklagen entschuldigt, wo nicht gerechtfertigt wird.

Da wir auch nicht das Kleinste versäumen dürfen, um die Chronologie dieser beiden Elektren auszumitteln, so berücksichtige man zuerst den Umstand, daß der mehrfach besprochene Apostroph am Ende des Verses sich zwar in der sophokleischen, nicht aber in der euripideischen Elektra findet, woraus die freilich nur geringe Wahrscheinlichkeit erwächst, die Tragödie des Euripides möchte vor der 87sten Olympiade gedichtet sein, während die des Sophokles jedenfalls später zu setzen ist. Dann hat das Stück keine Trochäen, die Trimeter werden nicht auf mehrere Personen getheilt und nur in drei aufeinander folgenden Versen, wo dies geschieht, ist die Theilung nach der Penthemimeris: alles Anzeichen, daß unsere Tragödie nicht zu den späteren des Euripides gehört. Dies Zeitverhältniß wird durch die innere Beschaffenheit der Stücke selbst gar sehr unterstützt; in dem Werk des Euripides ist ein vielfacher und fast durchgängiger Bezug auf Aeschylus, so daß die Tragödie gleich der sophokleischen recht eigentlich aus Betrachtung und Kritik jener früheren hervorgegangen scheint, und zwar nicht bloß wo der Dichter den Aeschylus tadelte und ihn zu verbessern glaubte, sondern auch, wo er nichts zu ändern hatte und ihm arglos folgte. Jenes werden wir bei näherer Betrachtung des Stücks noch mehr im Ein-

zelnen wahrnehmen, in dieser Rücksicht aber ist ganz besonders merkwürdig, daß die Ordnung der beiden Ermordungen, wie bei Aeschylus, nicht aber wie bei Sophokles ist. Und so wird man denn überhaupt auch nicht einen einzigen Punkt nachweisen können, von dem einleuchtete, daß Euripides dabei den Sophokles vor Augen gehabt hätte; desto sicherer vielmehr findet das Gegentheil statt. Wie nämlich Sophokles im Philoktet gar vieles von seinem jüngern Vorgänger in sein Werk aufnahm, ebenso, und ganz in derselben Art scheint er auch hier des Euripides Elektra benutzt zu haben, welche vielmehr in dem großen Abstande, der zwischen den sich entsprechenden Werken des Aeschylus und Sophokles noch bemerkbar ist, ein sehr natürliches Mittelglied hergiebt; sie läßt uns überall noch nähere Anknüpfungspunkte und Uebergänge für die wundervollen Aenderungen des Sophokles finden und stellt dessen Kunst als nur noch besonnener, sorgsamer und, wie es heißt, bienenartiger dar.

Zunächst aber des Euripides Abweichungen von Aeschylus. Drei Punkte sind es vornehmlich, in denen er das großartige Werk seines Vordermannes noch zu verstärken und zu überbieten gedachte. Erstlich wollte er die Erkennung des Orest durch Elektra noch sorgfältiger und ausreichender motiviren, dann den zurückgesetzten, verstoßenen Zustand der Elektra noch beweglicher und rührender ausmalen und endlich drittens bei dem Gelingen der Rache auch jene Leiden der Elektra vollständig vergüten, so daß der Ausgang, wie er meinte, noch befriedigender werden sollte.

Der zweite der genannten Punkte tritt in dem Stück zuerst hervor und macht eigentlich die größte Aenderung: Aegisth hat die Elektra, um deren königliche Abkunft zu erniedern und um nicht von deren Kindern Rache zu fürchten, in der Nachbarschaft an einen armen alten Bauersmann verheirathet; mit diesem lebt Elektra schon einige Zeit in größter Dürftigkeit und Entbehrung, ihre Tafel und ihre Kleidung bildet einen schmachvollen

Contrast zu der frühern königlichen Herrlichkeit. Aber dieser Bauer, der von seiner Hände Arbeit lebt, ist nur zum Schein auf jenen schändlichen Anschlag des Aegisth eingegangen; erfüllt von Ehrfurcht gegen das Königshaus der Atriden, betrachtet er die Jungfrau nicht als die Seine und hat sich stets in respectvoller Entfernung von ihr gehalten, so daß der Dichter, und dies ist der dritte Punkt, sie zum glücklichen Ausgang mit um so besserm Gewissen dem Pylades vermälen zu können glaubt.

Was die Erkennung betrifft, so finden wir bei Euripides allerdings einen Fortschritt gegen Aeschylus; er läßt sie nicht sogleich erfolgen und gewinnt dadurch die anziehende Scene, wo Orest der Schwester unerkannt gegenübersteht und von sich selbst als von einem dritten spricht. Die nähere Behandlung steht zwar noch weit unter jener sophokleischen Feinheit, es fehlt gar sehr an jener Kunst des Dialogs und der Innigkeit der Reden, aber gewiß blieb dieser Aenderung der Beifall nicht aus, angenommen nämlich, wie man doch annehmen muß, daß Euripides mit seinem Stück vor dem sophokleischen auftrat. Und wie nun der Dichter die Verkennung höher zu spannen suchte, als bei Aeschylus der Fall war, so bemühte er sich auch die später erfolgende Erkennung mit mehr Rigorosität herbeizuführen. Das erste war, daß er sie nicht durch Elektra selbst geschehen läßt. Diese hat von Orest nur eben erst erfahren, daß ihr Bruder lebt, sie nimmt Rücksprache mit dem Gemahl, dem Handarbeiter nämlich, und beide werden einig, den Greis kommen zu lassen, der einst den Orest gerettet. Der Greis kommt und erzählt, er sei von ungefähr des Wegs bei dem Grabmal des Agamemnon vorbeigekommen und habe von dem, was er eben für die Fremden herbeitrug, dort spenden wollen, habe sich aber sehr überrascht gesehen, daselbst bereits eine Spende vorzufinden, und zwar eine Locke. Er muthmaßt selbst, sie möchte von Orest sein, und will sie mit dem Haar der Elektra, ganz ähnlich wie Aeschylus darstellte, zusammenhalten, um sich hiedurch zu überzeu-

gen. Elektra hält dies für unmöglich: auch andere als Geschwister könnten gleiches Haar haben, eine Wendung, in die der Dichter eben seinen Tadel des Aeschylus gekleidet hat. Diese Absicht tritt ganz außer Zweifel, wenn dann ferner auch der Greis auf die Fußspur etwas bauen will und Elektra ihn abermals zurecht weist, daß der Fuß von Männern größer zu sein pflege als von Frauen. Und wie führt nun Euripides die Erkennung gründlicher herbei? Orest ist unterdeß herzugekommen und erfährt auf seine Fragen, dieser Greis sei es, welcher den Orest gerettet; der Greis betrachtet sich den Fremden, und erkennt ihn alsbald an einer Narbe der Stirn, die er sich als Kind durch einen Fall zugezogen. Elektra zweifelt nun selbst nicht länger.

Nach dieser Erkennung fassen die Geschwister gemeinsam den Plan der Rache und es wird eine neue List ausgesonnen, die zum Theil auch schon nöthig war um die Einheit des Orts zu bewahren, denn wir sind hier nicht im Palast der Atriden, sondern davon entfernt in der ärmlichen Wohnung des Landmanns, oder doch wenigstens davor im Freien. Nämlich, um sie hieher zu bekommen, muß Klytämnestra benachrichtigt werden, Elektra sei im Wochenbette eines Knaben genesen, eine Nachricht, die ihre beabsichtigte Wirkung thut, denn Klytämnestra wird alsbald im Hause ihres Tochtermannes erscheinen. Aber bevor sie selbst erscheint, ergreift die Rache bereits den Aegisth, wie bei Aeschylus, ihn zuerst. Elektra und der Chor sind auf der Bühne, sie hören aus der Ferne Mordgeschrei; der Dialog, in dem sich dies ausspricht, ist eine Nachahmung des unvergleichlichen zwischen Kassandra und dem Chor im Agamemnon, freilich nur schwach und wie aus der Ferne. Ein Bote berichtet darauf alles ausführlich und hebt jeden Zweifel, daß Aegisth dem Schwert Orests erlag; allein diese förmliche Erzählung bleibt an Wirkung weit hinter dem dramatischen des Wehrufs unmittelbar hinter der Scene zurück, wie wir es bei Ae-

schylus und Sophokles haben. Orest kommt nunmehr selbst zurück, seiner That sich rühmend. Die Rache an Klytämnestra ist noch übrig, und diese läßt nicht lange auf sich warten, denn der Dichter will den zweiten Schlag in größerer Nähe zeigen. In einem Wagen, von trojanischen Sklavinnen begleitet, kommt die Königin auf die Bühne; ganz wie bei Aeschylus rechtfertigt sie ihren an Agamemnon verübten Mord mit dem Opfer Iphigeniens und der ihm schuldgegebenen Buhlschaft mit Kassandra; Elektra — leider — sucht sie darin zu widerlegen; so zieht sich die Sache eine Weile hin, wobei aus Klytämnestrens Reden hervorgeht, daß sie noch nichts von dem Tode ihres Buhlen Aegisth argwöhnt. Sie folgt darauf der Elektra in ihr armes Haus, der zurückbleibende Chor gedenkt ihrer Schuld und gleich hört man den Wehruf der Gemordeten: Kinder tödtet nicht euere Mutter. Orest kommt auf die Bühne zurück, seinen Mord erzählend und wie die Mutter ihm ihre Brust entgegengehalten habe; letzterer Zug, wie man sich erinnern wird, ist aus dem Aeschylus. Zum Schluß erscheinen die göttlichen Oheime, die Dioskuren; sie ordnen die Vermählung des Pylades mit der Elektra an und verkünden dem Orest, daß er von dem Gericht des Areopag und von der Gnade der Athene Befreiung seiner Schuld suchen solle.

Die Beziehung auf Aeschylus wird man nun in alledem nicht verkennen, selbst noch die Abweichungen sagen aus, daß der Poet von Aeschylus, nicht aber von Sophokles abgewichen sei. Auch ich mag dieses Stück keineswegs vertheidigen, nur behaupte ich, daß der bisherige Standpunkt der Beurtheilung falsch gewesen, weil er auf der Annahme beruhte, Euripides sei mit so vielem Mißglückten erst nach dem Sophokles hinterdrein gekommen. Allein eine Art von Fortschritt und ein gutgemeintes Bestreben muß man doch immer zugestehn. Aeschylus fehlt es überall an Detail, an einer feineren Ausmalung und näheren Vergegenständlichung: indem nun Euripides diese herbeiführen wollte, hat er freilich alle Höhe der Poesie so gut als ganz verloren. Wir

späte Urtheiler nun, deren Poesie sich nur allzuoft in gleichem Fall befindet, sind zu sehr veranlaßt, eine höhere Sphäre und idealere Region ganz vorzüglich hochzuschätzen: allein wir bedenken dabei nicht, daß in den Anfängen der Kunst ein solches Verdienst meist ganz unwillkührlich ist, weil man überhaupt noch nicht die Mittel kennt, eine Darstellung so nahe der Gegenwärtigkeit zu bringen. Auf solchem Standpunkt muß denn eine dichterische Auffassung, die dies zu leisten sucht, als Fortschritt angesehen werden, wie sehr auch spätere Zeiten immer noch die vorangehende Leistung wegen einfacher Erhabenheit höher stellen werden. Das Werk des Euripides kann gegen Aeschylus ein Fortschritt auf der nothwendigen Entwickelungsbahn der Kunst sein, selbst wenn dies einzelne Werk in jeder Rücksicht dem des Aeschylus nachstehen sollte; es können neue Gesichtspunkte, neue Anforderungen aufgebracht sein, die aber nur noch nicht ihre Vollendung erreicht haben. Und so ist es wirklich; alsdann aber muß man die Unbilligkeit der früheren Urtheile eingestehn. Euripides wollte alles genauer motiviren, alles feiner ausspinnen, aber hier wie im Philoktet brauchte er dazu einen unverhältnißmäßig größern Aufwand von Anschlägen, Erfindungen und besonders von Worten, wodurch er denn matt und frostig wurde. Dazu freilich noch ein offenbarer Mißgriff: um den guten Ausgang mehr zu erhöhen, kam er mit seiner Verlobung, allein diese ist dem tragischen Charakter des Ganzen höchst unangemessen, es sind hier zwei Stimmungen vermengt, die sich aufheben, ja man kann sagen daß auch hier wieder jene Zusammenstellung etwas Herzloses habe. Aber im Einzelnen giebt es auch wirklichen Fortschritt: einen solchen finde ich besonders darin, daß die Erkennung nicht sogleich erfolgt und daß Klytämnestra in dem Augenblick der Ermordung wiederum auch den Orest erkennt und, wenigstens ihn mit Elektra zusammen, „Kinder" anredet. Sophokles, bei dem wir überhaupt nicht bloß die gründlichste Recension der Tragödie des Aeschylus, sondern auch des Euripi-

des finden, hat dies sehr wohl anerkannt und er trug kein Bedenken es aus dem Euripides zu adoptiren. Wenn das ist, dann kann freilich das so hart getadelte Werk nicht ohne Verdienst sein, denn es gab doch eine Mittelstufe für jenes so hoch vollendete her. Ueberhaupt, wie Sophokles alle Intentionen des Aeschylus ehrte und ohne reiflich überlegten Grund von keiner einzigen abging, so hat er auch von Euripides nichts verschmäht, was sich mit der innern Vollendung vereinen ließ. Er hat zwischen beider Werken das Mittel getroffen, er hat sie geläutert und verklärt, alles nach innen gewendet, zugleich aber äußerlich auf eine wunderbare Weise vereinfacht, so daß, während bei Euripides ein Tumult von Dingen ins Spiel gesetzt und mit Gewalt herbei gezogen ist, sich bei ihm alles nothwendig, von selbst und ganz unvermeidlich zu bewegen scheint. Er behielt die von Euripides erfundene Dürftigkeit und Zurücksetzung der Elektra bei und wußte dies noch mit der möglichsten Würde des Stücks zu vereinigen; aber er kehrte von jener Uebertreibung zurück, daß Aegisth das Grabmal des Agamemnon mit Füßen trete und mit Steinen werfe; er blieb dabei, daß die Verkennung der beiden Geschwister noch länger angehalten wird, aber er legte aus seinem tiefen Gemüth hier erst die wahre Seele und den Schmerz hinein; er ließ gleich Euripides die Locke auf dem Grabmal nicht von Elektra selbst, sondern zufällig von einer andern Person finden, allein nicht von dem Pädagogen, sondern von der Schwester, die er als wahren Zuwachs der Poesie hinzubrachte, nachdem er die Wirkung davon bereits in seiner Antigone erprobt. Ueberdies machte er sich von allen jenen unnützen Personen los; wie er die Amme und den Diener des Aeschylus entließ, so nahm er auch den Boten, den Pädagogen und den Landmann des Euripides nicht auf, sondern zeichnete lauter lebendige, seelenvolle, an jeder Stelle auf das innigste betheiligte Personen. Den Aegisth ließ er dabei nicht aus, wie Euripides bei seiner höchst unbequemen Erfindung thun mußte. Daß Sophokles

jenen Hauptfehler des Euripides, die Vermählung zum Schluß, nicht an sich kommen ließ, dies versteht sich von selbst; im Gegentheil wußte er auf jene schreckhafte Art das Tragische noch über den Rahmen des Stücks hinaus fortzusetzen, indem Aegisth hier nicht selbst seinen Tod findet. Und so läßt sich dies Verhältniß noch weit mehr ins Einzelne verfolgen; so z. B. liegt der Vers des Euripides:

ὦ τέκνα, πρὸς θεῶν μὴ κτάνητε μητέρα,

gerade in der Mitte zwischen Aeschylus und Sophokles. Wer alles wohl erwägt, der, glaube ich, wird nicht mehr zweifeln, daß die von mir angenommene chronologische Ordnung stattfinde: dafür spricht die Beschaffenheit der Stücke und die Analogie mit den Philokteten zu deutlich. Man muß jetzt aber den Euripides noch immer ehren, so sehr sein Werk auch gegen das des Sophokles zurückfällt, dagegen wäre unbegreiflich wie er nach diesem in jeder Rücksicht runden und mächtigen Kunstwerk eine Arbeit gemacht haben könnte, die in jedem einzelnen Punkt eine Verschlechterung und ich sage eine bewußte Verschlechterung gewesen sein müßte, denn Euripides hatte soviel Urtheil wahrlich auch. Wäre dies der Fall, dann konnte Sophokles ihm unmöglich die Ehre erweisen, die er ihm wirklich nach seinem Tode erwies.

Das nächste ganz besonders bemerkenswerthe Beispiel finden wir in den Fortschritten, welche die Fabel der Iphigenie gemacht hat. Es ist nun Zeit darauf näher einzugehn; allein die Sache liegt keineswegs vorbereitet da.

XIII.

Ueber die Iphigenie in Aulis, deren Kunstcharakter und Werth.

ζηλῶ δὲ σοῦ μὲν Ἑλλάδ' —
Iphig. Aulid.

Mit Absicht haben wir oben bei der Zergliederung euripideischer Stücke die Iphigenie in Aulis ganz außer Acht gelassen. Sie ist ihrer Anlage nach völlig von den übrigen Werken dieses Meisters verschieden, aber hieraus sogleich zu folgern, daß sie ihm nicht gehört, wäre gewiß zu voreilig. Außerdem sind noch mehrere Umstände, welche uns veranlassen mußten, der Betrachtung dieses Stückes eine besondere Aufmerksamkeit zuzuwenden, worunter zuerst die große Abweichung der Urtheile über den Werth des Werks, nicht sowohl unter einander, als vielmehr von dem unsrigen. Ich kann nicht umhin, in dieser aulischen Iphigenie ein seltenes Kunstwerk zu erblicken, das, wenn es vom Euripides käme, ihm einen außerordentlich hohen Rang, einen Rang dicht neben Sophokles anweisen müßte.

Ich muß es hier gleich sagen: unser Werk ist in vielen Stücken, in der innern Composition, in der Behandlung der Scenen, in der Führung der Charaktere dem Euripides eben so *unähnlich*, als es nach dieser Seite hin dem Sophokles sich an-

zunähern scheint. Um dies zu ermessen und um zu würdigen was der Dichter in der Wendung der Fabel gethan, wird es gut sein die Gestalt zu kennen, welche diese mehrmals von den Tragikern behandelte Fabel gewöhnlich zu haben pflegt, denn in dem vorliegenden Stücke haben wir in der That eine ungewöhnlichere, die fast von allen Erzählungen der spätern Mythographen abweicht. Wir werden diese Mythographen weiterhin noch näher kennen lernen, für jetzt genügt der allgemeine Umriß, in dem sie uns die Fabel überliefern. Agamemnon hat zu Aulis auf der Jagd einen heiligen Hirsch der Diana erlegt und dadurch die Göttin beleidigt; sie fordert Sühne. Durch widrige Winde wird das versammelte Griechenheer aufgehalten, Kalchas, der Seher, verkündigt die Ursache des Uebels und das von der Gottheit verlangte Opfer: Agamemnons erstgeborene Tochter Iphigenie. So wird denn Odysseus nach Argos geschickt, um die Jungfrau nach Aulis zu holen. Er geht nach Argos und bedient sich verabredetermaßen bei Klytämnestren des Vorwandes, Achill habe um Iphigenien geworben und wolle nicht eher mitschiffen, als bis sie ihm zu Aulis vermält worden. Die Mutter willigt ein und giebt ihm die Tochter mit, welche, zu Aulis angelangt, der Artemis geopfert werden soll. Iphigenie wird wider ihren Willen zum Opfer hingeschleppt, Agamemnon wiederum von Menelaus und dem Griechenheer zu jenem Entschluß gezwungen. Das Opfer wird vollzogen — aber Artemis rettet die Jungfrau. Höchst bemerkenswerth nun sind die Aenderungen, die unser Stück in dieser gewöhnlichen Gestalt der Fabel macht.

Agamemnon eröffnet das Stück, er tritt aus dem Zelt und ruft einem Greise zu herauszukommen. Er kommt; es ist noch Nacht. Er wundert sich, was den Herrscher heraustreibe, da doch nichts vorgefallen. Agamemnon hebt damit an, daß er den Greis beneidet: er sei gefahrlos und unbedroht, weil niedriger und unberühmt. Greis. Und gerade das

ist gut. Agam. Oft bringen die Götter verdientes Unglück, oft aber sind auch nur die Meinungen der Menschen daran Schuld. Greis. Was entfaltest du da bei Fackelschein, was schreibst du auf die Tafel, was löschest du aus und seufzest und wirfst zur Erde und vergießest Thränen? Sage mirs, theile mir's mit, ich bin dir treu, denn einst gab mich Tyndareos deiner Gattin als Mitgift und treuen Brautgeleiter. — Hiemit ist nun nach sophokleischer Weise die Aufmerksamkeit gespannt, und nicht ohne Absicht erzählt Agamemnon recht förmlich von den Schwestern Klytämnestra und Helena, wie er um jene, Menelaus leider aber um diese gefreit; durch feierlichen Eid schwuren sie sich damals Beistand in jeder Gefahr. Nun raubte Paris, der Richter der Göttinnen, die Helena; Menelaus aber will Hülfe von Agamemnon. Er kommt nach Aulis, Artemis zürnt, Kalchas fordert als einziges Besänftigungsmittel das Opfer Iphigeniens. Er aber ließ durch Talthybios dem Heer ansagen, daß er sich nie dazu verstehen werde; und doch gelang es Menelaus seinem Bruder, ihn zu dem Schrecklichen zu bewegen. Er schrieb auch schon an seine Gattin und schickte zu ihr hin, sie solle Iphigenien kommen lassen, um diese mit Achill zu vermählen, welcher nicht anders mitschiffen wolle. So steht die Sache, und nur Kalchas, Odysseus und Menelaus wissen darum. Aber, sagt er, was ich damals schlecht machte, will ich jetzt gut machen, indem ich mit diesem Brief den Inhalt des frühern aufhebe. Jetzt eile damit schnell nach Argos; ich habe dir alles gesagt, weil du meinem Hause treu bist. Darauf wiederholt ihm Agamemnon den Inhalt des Briefes mündlich: Klytämnestra solle die Tochter nicht nach Aulis schicken, er verschiebe die Heirath auf späterhin. Greis. Und wird Achill darüber nicht zürnen, dir und deiner Gattin? Agam. Nicht der That, nur dem Namen nach ist er der Bräutigam; wir erdichteten dies nur. Der Greis bedauert den König nochmals, dieser aber gebietet ihm die größte Eile; er versprichts; aber er soll sich auch nirgend unterwegs niederlassen, nirgend

seitwärts am Wege bei einer Quelle oder in einem Hain, er solle sich dem Schlaf nicht überlassen, und endlich solle er sich an jedem Scheidewege wohl vorsehen, daß ihm nicht ein Gespann vorbeifahre nach den Schiffen der Danaer zu: träfe er sie, so solle er sie zurückführen nach Hause. Darauf empfiehlt er ihm noch über das Siegel zu wachen, daß keiner es erbreche, und wirft eine Schlimmes verkündende Andeutung auf den Ausgang.

Dieser Eingang ist nun durchaus sophokleisch, in jedem Gedanken und in jeder Verbindung, und mit Bestimmtheit läßt sich sagen was folgen werde. Der Bote wird doch zögern, er wird ergriffen, das Siegel wird erbrochen, Agamemnons heimlicher Anschlag wird vereitelt werden, gegen alle Berechnung werden wir die Sache durch Schicksal und Gott gewendet sehn. Dies ist eine der durchgängigsten Auffassungen des größten Tragikers, welche sich überall als Lebenspunkt der Erfindung in seinen Dramen kund giebt, daß nämlich die Menschen mit ihrer Einsicht das Drohende abwenden wollen und eben dadurch ihr Schicksal erfüllen. Und mit welcher darstellenden Kraft ist dies hier ausgeführt, wie sehr in jedem Wort die Aufmerksamkeit von vorn herein gespannt und gesteigert, was Euripides nie versteht; wie verschieden daher der Eindruck jener Erzählung des Agamemnon von einem euripideischen Prolog, womit man sie fälschlich hat vergleichen wollen. Dabei jene sophokleische Präcision und Schärfe der Beziehungen, von denen keine umsonst ist, sondern jede wesentliche Bedeutung im Ganzen hat: Reichthum dieser Beziehungen, bei größester Knappheit der Rede. Nichts liegt aus dem Wege, alles führt auf Ein Ziel einer kunstreich angelegten Composition, unter der hinweg sich ununterbrochen jene schweigende Poesie erstreckt.

Die Bedenklichkeit und Unschlüssigkeit Agamemnons und das hin und her Ueberlegen ist ganz im Charakter dieses Helden, wie

ihn auch Homer giebt, der Vorwurf aber, den man hier finden wollte, erweist sich als ganz ungegründet, zu geschweigen der großen und tiefen Poesie, die eben in dem zu späten Gutmachenwollen eines übereilten Entschlusses liegt; die schlimmen Folgen treffen nun um so schmerzlicher ein; die Hand des Schicksals aber sieht man in der Nähe. Dies nun hat Analogie mit allen Stücken des Sophokles, keine aber hat es mit den übrigen Werken des Euripides.

Jetzt folgt der herrliche Chorgesang, den nur Hermann als ungehörig tadeln konnte, den man aber schon aus Schillers sehr wohlgelungener Uebersetzung liebgewonnen haben muß. Aus Frauen besteht der Chor, die von Chalcis ihrer Vaterstadt gekommen sind, um mit Neugier das versammelte Heer der Griechen zu schaun; nicht ohne Scham sind sie durch das Lager der Männer gegangen. Sie beschreiben darauf was sie gesehen, das ganze Lagerleben steht vor uns mit ähnlicher Lebendigkeit als im Rhesus. Man bekommt einen Begriff von der Größe des Heers und also auch der Sache um die es sich handelt, zugleich aber von der Muße und Unthätigkeit, in der die Helden hier zurückgehalten werden, nur mit Spielen sich die Zeit verkürzend.

Nach dem Chor beginnt eine Scene von äußerster dramatischen Lebendigkeit. Derselbe Greis, den wir, zur Eile ermahnt, eben abgehn sahen, kommt jetzt mit Menelaus mitten im heftigsten Wortwechsel begriffen zurück. Gleich die ersten Worte sagen uns, wenn wir es nicht sonst schon voraus gesehen, was vorgefallen. Menelaus hat jenen heimlichen Boten angehalten, ihm die Tafel entrissen, diese geöffnet und daraus ersehn, was Agamemnon vor hat. Hierüber und über die Widersetzlichkeit des Greises aufgebracht, sehen wir ihn mit aller der Energie und der schnell aufbrausenden Heftigkeit toben, die ihm Homer beilegt. Er will sogleich mit dem Scepter drein schlagen; er schilt den

Greis einen Sklaven, weil er noch lange Reden darüber wechseln will. Gleich beim ersten Auftreten ist hier das Herrische und das aufbrausende Temperament des Menelaus ganz vortrefflich gezeichnet. Der Sklav ruft, sich über die Gewaltthat beklagend, Agamemnon herbei. Dieser kommt, sein Erstaunen bezeigend; der Trochäus tritt statt des Jambus ein, und Vers um Vers entwickelt sich der meisterhafteste Dialog, jedes Wort lebt und trifft. Agamemnon ist anfangs ruhig, dann geräth er mehr in Wallung und klagt den Bruder wiederholt der Rücksichtslosigkeit an, mit der er so eigenmächtig und gewaltsam in die Angelegenheiten seines Hauses eingreife. Menelaus läßt darauf seinen Unwillen in einem Strom vorwurfsvoller Worte freien Lauf, anfangs selbst bitter und beleidigend, dann aber ohne unterbrochen zu werden in demselben Maß als er sich ausschüttet immer sanfter und ruhiger. Er hält dem Bruder die obwaltenden Verhältnisse vor und seinen ungezwungenen freiwilligen Entschluß; jetzt willst du von allem das Gegentheil, und derselbe Aether ist es, der es sieht. Dann gesteht Menelaus selbst, wie sehr er dabei betheiligt sei und wieviel daran liege, den Barbaren nicht zum Spott zu werden. Mit Größe und Heroismus sind diese Worte gesprochen und besondes auch, wie er Gesinnung und Festigkeit von dem Heerführer fordert. Der Chor spricht ein Verspaar dazwischen, in dem er den Brüderzwist beklagt. Agamemnon antwortet, erst ruhiger, dann bewegter. Brüderlich tadelt er ihn zunächst seines Ungestüms halber, die Sache kehre sich um, Menelaus habe Unrecht eines schlechten Weibes wegen. Die Freier schwuren jenen tyndareischen Eid, aber die Hoffnung, eine Göttin, vollbrachte ihn, nicht deine Kraft. Führe du sammt ihnen jenen Krieg in deiner Thorheit; aber die Gottheit ist nicht ohne Einsicht und läßt schnell geschworene und gezwungene Eide überlegen. Ich werde meine Kinder nicht tödten, damit wenn deine Sache, die Rache der schlech-

testen Gemahlin, Fortgang hat, ich Tag und Nacht mich verzehre, der ich gegen Gesetz und gegen Recht meine Kinder tödte, die ich zeugte. Dies sage ich dir kurz, deutlich und leicht; willst du nicht Einsehen haben, so werde ich meinerseits thun, was recht ist. Der Chor findet diese Gründe sehr abweichend von den früheren, bekennt sich aber davon überzeugt. Menelaus. Wehe, wehe, also habe ich keine Freunde! Wie fein, er erkennt also, während er nur noch seine eigne Lage beklagt, das Gewicht jener Worte an. Agamemnon antwortet ihm: Natürlich, wenn du die Deinigen tödten willst. Men. O zeige daß wir Einen Vater haben. Agam. Drum eben will ich mit dir besonnen, aber nicht mit dir thöricht sein. Men. Freunde müssen mit einander Kummer theilen. Hier ist das Gespräch sogar innig und weich geworden, aber noch einmal, da er nichts durchsetzt, entflammt der heftigere Bruder. Man kann hier keinen Vers übergehn, denn alles hat Bezug. Agamemnon antwortet ihm auf die letzten Worte: In gerechter Sache fordere Beistand von mir, nicht wo du mich verletzest. Men. Also scheint dir dies nicht Griechenlands Sache? Agam. Griechenland und du, ihr krankt durch einen Gott. Men. Sei stolz auf dein Scepter, wenn du deinen Bruder verrathen hast, ich werde mir andere Freunde suchen. Hiemit geht er erzürnt ab. Ein Bote tritt auf.

Dieser Bote verkündet, Iphigenie sei angekommmen, doch nicht sie allein, sondern Klytämnestra und der kleine Orest mit ihr; sie würden sogleich selbst erscheinen und ruhten nur noch an einer Quelle aus. Als sie aber über das Feld gegangen, seien sie überall mit Jubel empfangen und aufgehalten worden, und durch einander höre man die verschiedensten Reden; man frage sich warum die Jungfrau komme, welches plötzliche Verlangen Agamemnon nach ihr habe, andere sprächen von einem Opfer der Artemis, andere wieder forderten zu Bekränzung und Tanz auf, als gelte es Hochzeit. Mit besonderer Lebhaftigkeit und Phantasie ist das letztere ausgemalt. — Wir haben hier in jedem Zuge

nicht bloß sophokleische Kunst sondern diese auch in ihrer vollsten und zartesten Blüthe. Ich hebe nur einen Hauptzug hervor, der zu poetisch, zu künstlerischweise und zu charakteristisch ist. Man erinnere sich, was Sophokles als wahrhaft darstellender Dichter liebte: der Mensch denkt und Gott lenkt, der Mensch macht seine Anschläge, er berechnet, und doch kommt es, weil irgend etwas übersehen worden, nachher ganz anders. Oben sprachen wir von dem Fehlschlagen der beabsichtigten Botschaft, hier nun potenzirt sich die Sache, denn auch jene erste Botschaft, welche nicht mehr widerrufen werden konnte, hat jetzt eine ganz andere Folge gehabt, als worauf man rechnete. Denn nicht etwa wird Iphigenie allein geschickt, so geschah es, wie ganz klar ist, bei andern Dichtern, sondern gegen Erwarten ist Klytämnestra mit Orest zugleich selbst mitgekommen und dies ändert nun die Sache noch ganz, macht die Lage Agamemnons noch viel schwieriger, zieht die tragischen Fäden noch viel schärfer an, und bringt wichtige Elemente von dramatischem und illusorischem Interesse, vorzüglich aber von jener tiefen Schicksalspoesie hinzu, welche dem Sophokles ganz vorzugsweise eigenthümlich war. Aehnliches und richtiger gesagt gleiches begegnet in mehreren seiner Stücke, daß aber eben dies und nichts anderes die poetische Intention unseres Dichters war, tritt nun glücklicherweise außer allem Zweifel:

> τά δ' ἄλλ', ἰούσης τῆς τύχης, ἔσται καλῶς.
> οἴ μοι! τί φῶ δύστηνος; ἄρξομαι πόθεν;
> ἐς οἷ' ἀνάγκης ζεύγματ' ἐμπεπτώκαμεν!
> ὑπῆλθε δαίμων, ὥστε τῶν σοφισμάτων
> πολλῷ γενέσθαι τῶν ἐμῶν σοφώτερος.

Mit welcher Klarheit ist hier dieser große, scharf ausgebildete Schicksalsgedanke ausgesprochen, von dem bei Euripides sich gar keine oder nur höchst verworrene und verwischte Spuren finden. In sanfter, nachdenklicher Trauer beklagt der Fürst, welches Leid ihm die Vaterfreude bringe: ich schäme mich Thränen zu ver-

gießen und schäme mich wieder, nicht zu weinen. Wie wahr und innig ist hier jene große Collision gefaßt, die natürlich nur die ganze Tiefe ihres Schmerzes in einem so nachdenklichen, beschaulichen Charakter haben kann, als der Dichter diesen Agamemnon zeichnet; es ist aber, wie sich schon oben ergab, die Collision hier keine geringere als in der Antigone zwischen heiligem und menschlichem Recht unter dem Walten eines unergründlichen Schicksals: man vergleiche oben die Stelle (v. 389): ἄνομα δρῶντα κ'οὐ δίκαια παῖδας. Agamemnon spricht ferner ganz deutlich aus: „Wie soll ich mein Weib aufnehmen und ansehen, sie, die mich zu allem meinem früheren Leid noch dadurch zu Grunde richtet, daß sie selbst ungerufen kommt (ἐλθοῦσ' ἄκλητος). Wahrscheinlich, sagt er, folgte sie, um die Tochter zu vermälen, um mir das liebste zu bringen, da sie mich doch vielmehr verzweifelt findet. Die Jungfrau aber wird sagen: Vater du tödtest mich, möge so vermält werden du selbst und wer dir lieb ist. Und wird Orest, wie klein und unverständig er auch noch ist, nicht ausrufen: Weh, Paris, der die Helena heirathete, hat mir das gethan." Gewiß ist dies alles schon an sich schönnun aber hilft es einen neuen Effekt vorbereiten; ganz anders und entgegengesetzt nämlich erscheint Iphigenie bei ihrem Auftreten. Der Chor, der also theilnehmend das Selbstgespräch Agamemnons belauscht,äußert in einem Verspaar auch sein Mitleid, daß ein fremdes Weib um des Geschicks der Herrscher willen sterben solle.

Darauf erscheint Menelaus wieder: wie muß er erscheinen, wenn anders der Dichter den Charakter richtig und consequent gezeichnet, und wenn wir ihn vorhin begriffen haben sollen? Er schied im Jähzorn mit den Worten, er wolle sich andere Freunde suchen — so muß er also jetzt selbst kommen und mit annähernder Sanftmuth und Herzlichkeit wieder gut machen. Sein erstes Wort ist nun wirklich: Bruder, gieb mir deine Hand, sie zu

fassen! Agamemnon giebt sie ihm mit den Worten: du hast die Kraft, ich aber bin der Unglückliche. Wie sich voraussehen ließ, ist Menelaus jetzt ganz umgewandelt, er selbst kommt jetzt mit Allem entgegen, er nimmt alle die Punkte auf, die Agamemnon gegen ihn vorbrachte, und gesteht, daß er davon bewegt sei. Charakteristisch ist hier gleich das Auftreten des geraden, heftigen aber immer gutherzigen und offenen Menelaus: Bei unsern Vätern Pelops und Atreus schwöre ich dir's zu, alles zu sagen, wie ich's denke. Da ich Thränen in deinen Augen sah, so jammerte mich's selbst, ich stehe ab von allen meinen früheren Worten und will nicht grausam gegen dich sein; ich bin jetzt, wie du jetzt bist, und ermahne dich, dein Kind nicht zu tödten; du sollst nicht seufzen, während meine Sache gefördert wird. Ich kann ja wieder heirathen, was soll ich denn meinen Bruder darum verlieren, und was hat deine Jungfrau mit meiner Helena zu thun. Möge das Heer vor Aulis sich auflösen; Bruder, wenn ich Theil hatte an dem Beschluß der Opferung, so laß das ungeschehen sein. So aber ist der Charakter nicht schlechter Menschen, immer das Beste zu thun." Vortrefflich im Charakter das Letztere, denn Agamemnon hatte ihm in einer zweideutigen Redensart die Schlechtigkeit zu verstehn gegeben, dies nun hat dem raschen aber hinterher bedenklichen Menelaus gewurmt, er kann jenes Wort nicht vergessen und mit liebevollem Vorwurf sucht er sich hier zu reinigen. Der Chor äußert auch schon seine Billigung zu der Veränderung, die mit Menelaus vorgegangen — aber, was wird jetzt mit Agamemnon geschehn? Dies liegt sehr bestimmt in dem ganzen Plan und in solcher Kunstart, eine nähere Andeutung aber ist in den obigen Worten des Menelaus zu finden, welcher sagt: *εἰμὶ, οὗπερ εἶ σὺ νῦν*. Nicht ohne prägnante Beziehung ist dies *νῦν* hier gesagt, denn es soll die falsche Voraussetzung einschließen, als werde Agamemnon nun auch noch der alte sein. Aber auch in seinem nachdenklichen Charakter haben die hingeworfenen Worte des Bruders, daß es

die Ehre von ganz Griechenland gelte, nicht minder Wurzel gefaßt, doch braucht es Zeit, ehe sich sein Entschluß entwickelt. Noch wünscht er seine Tochter retten zu können und spricht bloß von der Nothwendigkeit, in der man sich leider befinde, das Griechenheer fordere den Tod, der Wahrsager, über dessen Kunst sich nicht ohne künstlerische Absicht hier Ungläubigkeit äußert, habe ihn im Namen der Gottheit befohlen, Odysseus weiß es, und er wird nicht ruhen, auch versprach ich selbst es vor dem Heer. Stillschweigend räumt er diesem seinem Versprechen und dem Geheiß des Kalchas so viel Gewicht ein, daß er zum Schluß nur noch wünscht, Klytämnestren die That verbergen zu können, damit das Unvermeidliche so wenig als möglich Thränen koste. Dieserhalb befiehlt er dem Chor der chalkischen Jungfraun Stillschweigen. Sie singen ein schönes Lied von der Mäßigkeit der Liebe und des Glücks in der Wahl des Verlobten, welche ihnen wünschenswerth scheint, als ob alles hier bevorstehende Unglück keinen tiefern Grund hätte. Wenn man an das zurückdenkt, wie Sophokles mit der deutlichsten Absicht im König Oedipus und in der Antigone den Chor zeichnete, so wird man dies hier wieder ganz sophokleisch finden, um so mehr als hier Jungfrauen sprechen. Zum Schluß leiten sie einen großen Theil des jetzigen Unglücks von Paris ab, und in wirkungsvollem Contrast preisen sie darauf das Glück der Mächtigen und zwar in dem Augenblick, als Klytämnestra mit Iphigenien und Orest auf einem Wagen, die Jungfrau fürstlich und bräutlich geschmückt, die Bühne betritt. Gerade dies war immer die Art des größten Tragikers, welche auch hier durchweg obwaltet, aus den widersprechenden Aeußerungen des Chors, als der Volksmeinung, dem höher gestellten Zuschauer den wahren Stand der Sache recht fühlbar zu machen. Der Chor nähert sich als fremd den Fremden und hilft ihnen vom Wagen herab. Klytämnestra steigt zuerst aus. Ganz voller Freude und Hoffnung spricht sie von dem edeln Bräutigam, dem die Tochter vermält werden soll;

mit königlicher Würde befiehlt sie die reichen Geschenke vorsichtig aus dem Wagen in die Gemächer zu tragen und den eingeschlafenen Orest herabzunehmen. Diesen redet sie an: Kind bist du eingeschlafen, wache auf zur Hochzeit deiner Schwester. Iphigenie ist nun auch herabgekommen, sie nähert sich mit Zärtlichkeit dem Vater, um ihn, nach so langer Zeit zu umarmen; die rührendste Scene beginnt, denn ganz im Gegentheil, wie Agamemnon sich ihren Empfang malte, erscheint sie; sie weiß ja von nichts. Kindliche Unschuld und heitere, mädchenhafte Unbefangenheit, so wie auf der andern Seite die peinlichste Unruhe des Vaterherzens möchte nie schöner gemalt sein, und an sich schon, welch eine Situation! Iphigenie sagt sehr artig: Es ist hübsch, Vater, daß du mich hast kommen lassen. Agam. (halb für sich) Ich weiß nicht, soll ich sagen Ja oder Nein. Iph. Du blickst so unruhig, und siehst mich doch gern. Agam. Die Könige haben viele Sorgen. Iph. Sei ganz bei mir und laß die Sorgen. Agam. Ich bin's. Iph. Laß diese Augenbrauen und sieh mich freundlich an. Agam. O wie sehr freut mich dein Anblick, Kind. Iph. Und darauf vergießest du Thränen? Agam. Ich werde dich lange nicht sehen. Iph. Wie meinst du das? Agam. Du sprichst so verständig, und rührst mich damit tief. Iph. So will ich Unverständiges reden, wenn dich das erheitert. Agam. (für sich) Ich kann nicht schweigen. Iph. Bleib, Vater, zu Hause bei deinen Kindern. Agam. Ich möchte wohl, doch kann ich's leider nicht. Iph. Laß die Lanzen verderben und des Menelaus schlechte Sachen. Agam. Mich verderben sie zuerst. Iph. Wie lange warst du doch schon fort von uns, hier in den Winkeln von Aulis? Agam. Auch jetzt noch hält mich und das Heer hier etwas zurück. Iph. Vater, wo wohnen doch nur die Phryger? Agam. Wo Paris nie hätte wohnen sollen! Iph. Du gehst weit weg Vater, und lässest mich hier? Agam. Wir treffen uns doch noch an demselben Ort. Iph. O wenn sichs schickte, daß ich mit dir

schiffte. Agam. Welcher Wunsch! Ja, schiffen wirst du dahin, wo du mein gedenken wirst. Iph. Fahr' ich mit der Mutter, oder allein? Agam. Ganz allein, ohne Vater und Mutter. Iph. O willst du mich etwa in ein ander Haus bringen? Agam. Laß das, Mädchen müssen das nicht wissen. Iph. Beeile dich, Vater, und wenn du alles ausgerichtet hast, so komm mir von den Phrygern wieder. Agam. Erst muß ich hier noch ein Opfer vollziehn. Iph. Das mußt du mit den Priestern thun. Agam. Du wirst es sehen, denn du wirst nahe bei dem Becken stehn. Iph. Werden wir, Vater, bei dem Altar Tänze aufführen? Agam. (für sich) O wie beneid' ich dir dein Nichtwissen; geh ins Gemach und zeige dich den Jungfraun. — Bitter war dieser Abschiedskuß; meine Thränen kommen wieder.

Man kann diese Scene nicht lesen ohne die erstaunliche Darstellungskunst darin zu bewundern. Auf die bitterste Probe ist hier der Schmerz und die peinliche Rührung des fürstlichen Vaters gestellt, man sieht das Gespräch stocken, man sieht die Verlegenheit beider; auf keinem Grunde konnte sich die reizende, liebenswürdige Unschuld des Mädchens schöner malen, welche sich Mühe giebt das Gespräch anzuknüpfen und dabei öfters auf dasselbe zurückkommt, aber auch wiederum konnte die innere Zerrissenheit des Vaterherzens nicht beweglicher geschildert werden, als dieser reinsten Unbefangenheit gegenüber. Und doch ist das Mädchen ein Schalk; sie weiß, daß sie dem Achill vermält werden soll, will sichs nur nicht merken lassen: um so schöner und ergreifender ist es, wenn sie Agamemnons Worte, „du sollst von Vater und Mutter getrennt werden," geradezu von dieser Vermälung versteht und nun von fern einlenkend fragt: Willst du mich in ein anderes Haus geben? Die ganze Scene ist ein Meisterstück der ersten Art, sowohl an sich, als im Zusammenhange; Schade daß Schillers Uebersetzung, offenbare Mißverständnisse abgerechnet, durch die weitläuftig umschreibende, formlose Art ge-

rade hier etwas entstellt und namentlich auch den reizenden Ton verwischt hat.

Nachdem Iphigenie hineingegangen, wendet sich nun Agamemnon zur Gemalin. Letztere, nicht begnügt, den Namen des Bräutigams zu wissen, fragt nach dessen Geschlecht; Agamemnon ist genöthigt seine Unwahrheit schmerzlich fortzusetzen, dies Verhältniß spannt sich noch höher. Auch hier ergiebt der kunstreiche Gang des Dialogs wieder herzzerschneidende Anspielungen; Klytämnestra freut sich über die göttliche Abstammung und Herrlichkeit des Bräutigams und wünscht dem Paare Glück: alles mit Kunst angelegt, um neue Schönheiten der folgenden Scene vorzubereiten. Dann forscht sie nach dem Tage der Hochzeit und ob Agamemnon schon das Opfer gebracht habe; er habe dies noch erst zu bringen, antwortet er. Ferner fragt sie noch näher nach der Anordnung des Hochzeitmahles und äußert weibliche Besorgniß, wie dies in Aulis bei den Schiffen veranstaltet werden könne. Nachdem sie, wie der Dialog eben so natürlich als kunstvoll ergab, den Gemahl ihres Gehorsams versichert, giebt dieser von ferne zu verstehn, es schicke sich nicht, daß sie hier im Lager der Vermälung beiwohne; mit mütterlicher Würde aber zeigt sie ihm, wie unschicklich es im Gegentheil sei, daß die Mutter bei der Vermälung fehle. Agamemnons Vorwände, sie zu entfernen, sind nun erschöpft: er fordert jenen Gehorsam. Mit Gemessenheit verweigert sie es, ihr komme diese innere Angelegenheit des Hauses eben so zu, als ihm alles Aeußere. Agamemnon muß in seiner Seele das gerechte Gewicht dieser Worte anerkennen, er bekennt sich auch hier besiegt; und dennoch steht sein Entschluß der Opferung schon stillschweigend fest, er geht nur noch ab um mit Kalchas das zu berathen, was der Göttin angenehm, ihm aber traurig ist.

Der folgende Chor, dessen poetische Uebertragung Schillern wieder vorzüglich gelang, malt sich die bevorstehenden Schrecken der Eroberung Trojas, und was die Frauen und

Jungfraun dabei würden zu leiden haben. Gewiß nicht ohne sehr feine Beziehung auf den gegenwärtigen Fall, und zwar ganz nach sophokleischer Art, d. h. nicht in direkter Bezüglichkeit, sondern vielmehr in einem Widerspruch, den der Zuschauer erst zu verstehen hat: nicht das so fern bevorstehende Leid, sondern ein viel Näheres bringt ja jener Krieg, auch trifft es viel früher griechische als phrygische Frauen. Die Worte des Achill im folgenden bringen eben diese Gedanken ganz deutlich.

Von hier ab nun wächst das Stück zu immer höherer Größe empor. Wie oben in den aufwallenden Reden des Menelaus der bewegtere Tetrameter statt des ruhigern Trimeters eintrat, so kommt denn auch hier bald zu rechter Stelle und nicht ohne wohlberechneten Effekt das gewichtigere Maß wieder.

Achill tritt auf, er fragt den Chor nach Agamemnon; seine Myrmidonen, von Kriegslust entbrannt, wollen den Verzug nicht länger leiden: entweder Krieg oder nach Hause zu ihren Frauen. Klytämnestra nähert sich ihm mit freundlicher Ehrerbietung, sie begrüßt in ihm den Göttersohn und den Eidam. Auch er erweist ihr Hochachtung, aber größte Zurückhaltung, dabei ist der wortkarge, heftige, echt soldatische Charakter Achills, der sich in kein Gespräch mit Frauen einlassen will, mit unvergleichlichen Meisterzügen gezeichnet. Die ehrwürdige Fürstin wird nur dringlicher mit ihrer liebevollen Annäherung, er weist sie kalt und gleichgültig von sich; sie ist verwundert über solche Begegnung von den Eidam; er über dieses Wort noch mehr. Als sie sich aber darüber tief und innerlich gekränkt fühlt, da ist er es wieder, welcher sie mit edler Gutmüthigkeit tröstet und bittet, über diesen schlechten Scherz, den man sich erlaubt, sich hinwegzusetzen. Hier beginnt der trochäische Tetrameter, denn mit Ungestüm stürzt der Greis auf die Bühne; es ist etwas außerodentliches was er zu sagen hat, er kann nicht Worte finden; Achill, der einsilbige Held, dringt auf Kürze und Sache. Die Treue zu

dem Hause der Klytämnestra, der er als Ausstattungsgabe vom Tyndareos mitgegeben wurde, läßt ihn nicht schweigen, er sagt, daß Agamemnon die Tochter eigenhändig tödten wolle. Klytämnestra bricht in Wehklagen aus, sie ahnt den Zusammenhang, sie greift den Worten des Greises vor, daß Iphigenie der Helena wegen sterben solle. Du triffst es, sagt jener, er will sie der Artemis opfern. Er erzählt jetzt alles, wie Agamemnon schon habe ihre Herkunft abbestellen wollen, wie er jenen zweiten Brief geschrieben, wie ihn aber Menelaus ergriffen, dieser nur und nicht Agamemnon sei an allem Schuld. Das letztere wird hier mit weiser Kunst hervorgehoben, denn im Folgenden wendet die Sache sich ganz anders, auch kennt man ja bereits die entgegengesetzten Gesinnungen des Menelaus. Hintergangen also von Agamemnon, an wen wendet sich jetzt Klytämnestra? An eben den, der sie vorhin nur so schnöde abwies, an Achilleus; diese Wendung ist nicht minder rührend und seelenvoll als dichterisch schön und psychologisch wahr in der weiblichen Seele, jedenfalls aber echt sophokleisch. Beide, Achill wie Klytämnestra, sind beleidigt von Agamemnon und sie machen nun auf einmal gemeinsame Sache, aber noch ein eigenthümliches zartes Verhältniß besonders ist es, das sie verbindet, und das nun dem Achill die Iphigenie interessant, späterhin auch werth und geliebt macht. Immer deutlicher bildet sich nun dies Verhältniß heraus und glänzt schon mit den schönsten Farben in den nächsten Worten der Klytämnestra. Nachdem nämlich Achill wiederholt erklärt, er könne das nicht hingehn lassen, daß man so seinen Namen gemißbraucht, wirft die kummervolle Fürstin sich vor ihm nieder: „Ich schäme mich nicht vor dir niederzufallen, ich, die Sterbliche vor dem Göttersohn, o hilf uns, mir und ihr, die sie doch deine Gattin hießen: umsonst zwar, aber doch brachte ich sie dir als Braut, jetzt zum Schlachtaltar. Du wurdest doch der liebe Gemahl der Unglücklichen genannt, o ich beschwöre dich, dein Name verderbte uns, der doch allen Heil bringt, ich habe keinen andern Altar

der Zuflucht, als dein Knie, ich habe keinen Freund, denn Du siehst, wie roh und grausam Agamemnon ist. Wild ist das Heer; aber wenn du es wagst deine Hand über uns auszustrecken, dann sind wir gerettet, wenn nicht, verloren!"

Gemessen und bestimmt antwortet Achill, der Vers kehrt zum Trimeter zurück. Es giebt Fälle, sagt er, wo man besser ohne viel Bedenken zur That schreitet, andere, wo Besonnenheit ziemt. Ich werde den Atriden immer gehorchen, wenn sie recht thun, aber nicht, wenn schlecht. Im Kampf gegen Troja sollen sie auf meinen Arm zählen, du aber dauerst mich, die du von den Geliebtesten solches leidest. Deine Jungfrau, die die meine hieß, soll nicht vom Vater geschlachtet werden, denn meinen Namen soll man nie so ränkevoll verflechten. Mein Name ja würde sie dann getödtet haben, nicht dein Gemahl, und ich würde nicht gereinigt sein, nicht Peleus wäre mein Vater dann, sondern ein Unheilsgeist. Bei meinem Ahn Nereus und bei Thetis schwör' ich dir, Agamemnon soll deine Tochter nicht anrühren, auch nicht bei ihrem kleinen Finger, noch bei ihres Gewandes Saum, oder Pthia müßte von der Erde verschwunden sein und die Heeresfürsten müßten stammen aus Barbarenland. Kalchas log jenes Göttergeheiß. Es wünschen zwar viele Mädchen mein Bett, so sagt man, aber Agamemnon hat mich gekränkt, denn ich hätte um das Mädchen frein müssen, und ich hätte Klytämnestra bitten müssen, dem Gemahl die Jungfrau zu lassen, dann würde ich sie willig den Argivern gegeben haben, wenn es Noth that, jetzt aber gelte ich für nichts. Der soll mein Schwert kosten, der mir jetzt deine Tochter entreißen will. Beruhige dich; du nahmst mich für einen großen Gott; ich bin keiner, aber ich will dir's werden.

Wie köstlich kehrt der Dichter hier zu der Anrede Klytämnestrens zurück, zu welchem poetischen Effekt sind hier jene Worte aufgenommen. Weise aber zeigt der Dichter in Achill nur noch bloß im Allgemeinen Erbarmen für die Mutter und das unschul-

dige Kind und wiederum beleidigten Fürstenstolz, er zeigt noch nichts von Neigung und Liebe, dies bleibt aufgespart, bis Achill das Mädchen gesehen, auch äußert sich selbst sein Heroismus von der Seite, daß er, in gleichem Fall als Agamemnon, sie geopfert haben würde. Dies ist unendlich fein, nicht bloß wegen des Ausgangs, sondern weil diese augenscheinliche Inconsequenz, in der Achill sich unbewußt befindet, indem er den Agamemon tadelt und Klytämnestra in sein Bedauern einschließt, doch selbst in Agamemnons Lage eben so gethan haben würde, weil, sage ich, diese Inconsequenz dem Zuschauer erst recht die ganze poetische Tiefe des Gegenstandes eröffnet: eine Auffassung deren gewiß nur ein großer Dichter fähig war. Besonders übersehe man die poetischen Vortheile nicht, welche daraus entspringen, daß der Dichter Achill bloß erst der Klytämnestra begegnen, dagegen der Iphigenie noch gar nicht ansichtig werden ließ. Hierin ist jener poetische Geiz, jene Weisheit, ganz unverkennbar; aber auch abgesehen von der gewonnenen Steigerung des bloßen Mitleids zur späteren Neigung, so wurde jetzt erst diese Theilnahme des Helden völlig uninteressirt, sie blieb rein von allen sinnlichen Motiven, welche Euripides sonst gerade umgekehrt so reichlich und oft höchst unpassend anbringt. Achill hilft jetzt zunächst der Mutter, und zwar ist er nichts weniger als Liebhaber, sondern er ist ganz Soldat in den obigen Worten; auch hilft er um so lieber, als er sich bewußt ist, sie gekränkt zu haben und er hilft bloß der Unschuld. So sieht denn auch Klytämnestra seine Hülfe an, und bedauert um so mehr, diesen Eidam verloren zu haben, als sie ihn jetzt aus innerer Seele lieb gewonnen. Sie gesteht es ihm selbst: habe Mitleid mit uns, sagt sie ihm, denn wir litten Mitleidswerthes; mir machten sie erst die schöne Hoffnung dich zum Eidam zu haben, und jetzt gar soll meine Tochter sterben. O soll sie selbst kommen und dich anflehen? das schickt sich zwar nicht für eine Jungfrau, doch wenn du

willst, soll sie kommen, mit Zucht frei ihr Auge aufzuschlagen. Oder darf sie nicht kommen und werde ichs von dir erlangen? Achill antwortet: Sie bleibe im Gemach, denn Züchtigkeit ist schön. Klyt. „Und dennoch, sie möge erröthen, hier, wo es Noth thut." Man sieht, daß die Mutter kein geringes Vertrauen in die Schönheit ihrer Tochter setzt; dies ist mütterlich wahr, aber der Dichter läßt sie besonders darum nur dieses sagen, damit Achill nochmals antworten könne: Führe du dein Kind nicht her, weder daß ich sie sehe, noch weniger, daß das versammelte Heer sie schaut; ich thäte dies auch ohne deine Bitte und ohne dein Flehen, und ich will sterben, wenn ich nicht wahr spreche und deine Tochter rette. Man sieht, Achill ist so weit entfernt, an die Schönheit der Jungfrau zu denken und daß ihr bloßer Anblick Mitleid erwecken müsse, daß er vielmehr sorgt, sie vor dem Heer nur zu verbergen.

So sehr aber der Held gewillt ist, mit seiner Kraft zu helfen, so räth er voll Besonnenheit, auf die er schon früher hindeutete, doch noch erst den Weg der Ueberredung und Bitte einzuschlagen; Agamemnon, den er schätzt, soll dem Heer nicht als Wüthrich dargestellt werden. Klytämnestra verzweifelt daran, willigt aber ein: Wenn es Götter giebt, so mußt du Edler belohnt werden — gäbe es aber keine, warum müßte ich denn leiden! Gewiß mit Absicht ist der vortreffliche Sinn dieser Worte etwas dunkel gehalten, sie spielt voll schmerzlicher Anklage auf die grausame Forderung der Artemis an; diese Gedanken werden im nächst folgenden Chor noch mehr gehoben und mit tiefer Absicht zieht sich der Zweifel an die Götter, und die Wahrsager durch das ganze Stück. Wem Sophokles nicht fremd ist, der muß wissen, was diese kostbare Intention soll und wirkt; aber sie ist bisher noch immer verkannt worden, sowohl in andern Stücken als auch besonders hier. Desto mehr hat der Chorgesang, an dem wir jetzt stehn, Anerkennung gefunden als eins der schönsten Stücke griechischer Lyrik, leider nur hat man

auch hier wieder nicht auf seine Stelle im Zusammenhang und in der Entwickelung des Stücks geachtet, wo er erst seinen vollen Werth erhält. Achill der glückliche Göttersohn wird gefeiert und im Gegensatz die unglückliche Iphigenie beklagt; nichts kann passender sein, weil sich eben ihre vorgegebene Vermählung aufgelöst hat. Aber noch näher wird auf diese Vermählung hingedeutet, denn der Chor besingt die heitere selige Hochzeit der Eltern Achills, des Peleus und der Thetis. „Was war das für ein Hochzeitgesang! damals tanzten die Pieriden mit goldner Sohle auf Libyens schimmerndem Sand, die Centauren kamen in Schaaren fröhlich herbeigeströmt und Ganymedes füllte die Schaalen, und Phöbus und Chiron, die Weissagenden, verkündeten damals der Thetis Heil, das Licht Achills, den sie selig gebären würde, der mit der Lanzenschaar der Myrmidonen, gewappnet in Hephästos Gold, das berühmte Land des Priamos zerstören werde. Solche Lieder klangen um die herrlichste Hochzeit der Nereide Thetis und des Peleus — du aber — mit Kränzen schmücken die Argiver dein schönwallendes Haar, um dich wie einen unberührten Stier aus der Felshöhle zum Schlachtaltar zu führen. Und doch warst auch du von der Mutter zur Hochzeit geleitet, dem ersten der Argiver bestimmt. Aber Schönheit und und Tugend haben ja keine Kraft mehr, sie werden hintangestellt von den Menschen, Gesetzlosigkeit geht über Gesetz, und die Sterblichen haben nur zu sorgen, daß nicht der Neid irgend eines Gottes sie trifft."

So wie dieser unbeschreiblich schöne Gesang frühere Fäden aufnimmt, den Schmerz des gegenwärtigen Moments in reichem Akkord anschlägt, so deutet er auch in die Zukunft, und mit künstlerischer Weisheit und hoher darstellender Poesie sind hier zum Schluß noch die Vorwürfe gegen das Unrecht der Atriden, ja sogar gegen die Grausamkeit und den Neid der Götter gesteigert; wobei natürlich Artemis gemeint ist.

Jetzt soll dem Agamemnon eine noch härtere Prüfung be-

reitet werden, als vorhin. Klytämnestra tritt heraus, den Gemahl suchend, dem sie die härtesten Vorwürfe machen will. Iphigenie weine drinnen, denn schon habe sie ihr Schicksal erfahren, wozu der Vater, unheiliges beginnend, sie verdammt. Agamemnon erscheint, will Klytämnestren etwas ins geheim sagen, allein diese tritt ihm in hoher weiblicher Würde, tief gekränkt, entgegen und erklärt, daß sie alles wisse und es ihm in Gegenwart der Tochter, welche sich nähert, sagen wolle. In einem vortrefflichen Dialog fordert Klytämnestra den Gatten auf, auf ihre eindringenden Fragen Rede zu stehn; er klagt nur sein Schicksal an; allein Klytämnestra wendet sich fortwährend mit ihren Anklagen gegen Agamemnon, als ob nur von seinem Willen alles Unglück komme. Ich bin verloren, mein Geheimniß ist verrathen, so ruft der unselige König aus: Klyt. Ich weiß und durchschaue alles, was du vorhast, dein Schweigen und dein Seufzen gesteht mir deine Schuld ein. Agam. Ja wohl ich schweige, denn warum sollte ich mein Unglück durch Unwahrheit noch vergrößern. Wie herrlich dies gesagt ist und wie sehr dem Zuschauer hier überall die unfreiwillige Lage Agamemnons und somit dessen Unschuld ans Herz gelegt, so liegt es gerade in der darstellenden Kunst unseres Dichters, daß in diesem Augenblick Klytämnestra sich in eine Fluth von Anklagen gegen den Gemahl ergießt; alles was ihm nur irgend einmal konnte nachtheilig ausgelegt werden, wird aus dem innersten Herzen, wo es vergessen und begütigt war, hervorgesucht: ein zürnendes Weib kann man nicht treffender malen. Und dabei steht sie doch ganz als Matrone würdig da, mit Stolz rühmt sie sich ihrer ehelichen Treue und Keuschheit, verächtlich auf Helena herabblickend, der ihr liebes Kind solle geopfert werden. Mit den rührendsten Farben malt sie diesen Verlust, sie beschreibt, was Göthe in einer der schönsten Stellen der natürlichen Tochter nachgeahmt, wie sie nun in Agamemnons Abwesenheit allein sein, wie sie Iphigeniens Sessel leer, ihre Jungfrauengemächer leer finden, wie sie ein-

sam sitzen und unablässig die Tochter beweinen wolle, welche der Vater selbst getödtet. Und wenn du nun die Tochter opferst, was willst du für Gebete zu den Göttern schicken, und was soll ich noch Gutes für dich erflehen, denn ich glaube daß die Götter nicht ohne Ueberlegung und Unterscheidung sind: *οὐ τἄρ' ἀσυνέτους τοὺς θεοὺς ἡγοίμεθ' ἄν.* Nicht ohne bestimmte Absicht steht dieser Satz da, sondern mit derselben Kunst, die durch das Ganze geht, bekommt Agamemnon hier eben die Worte nur als Vorwurf schmerzhaft zurück, womit er doch nur selbst den Menelaus von der Opferung abhalten wollte, Worte, deren Gewicht auch Menelaus schon selbst fühlte; es hieß dort: *οὐ γὰρ ἀσύνετον τὸ θεῖον.* Aber noch ferner, um den Zuschauer recht fühlen zu lassen, daß die Göttin Artemis jenes Opfer gefordert habe, was Klytämnestra in ihrer Aufregung ganz vergißt, so sagt sie zum Schluß: warum opfert denn Menelaus nicht seine Tochter von der Helena, Hermione? Der Chor mahnt eben hier kurz und abgebrochen den Fürsten an, sein Kind zu retten, während doch gerade dem Beschauer recht klar werden muß, Artemis habe einmal Iphigenien gefordert und keine andere.

Zu alledem hat Agamemnon geschwiegen und allein ist dies das Angemessene, Große und Gemüthvolle der Situation; die Mutter hat ihr ganzes empörtes Mutterherz gegen ihn ausgeschüttet, jetzt naht ihm die liebliche Tochter, von dem Vater in hinreißendsten Schmerzensworten ihr Leben erflehend: „O hätte ich doch die Stimme des Orpheus, um Felsen bewegen zu können, jetzt aber ist meine ganze Redekunst mein Schmerz. O tödte mich nicht frühzeitig in der Blüthe, ich nannte dich zuerst Vater und wie anders waren deinen väterlichen Versprechungen. Ich habe sie nicht vergessen, aber du. Was habe ich mit Helena gemein? Und wenn ich denn scheiden muß, so gieb mir Umarmuug und Kuß, zum letzten Andenken. Orest, hilf du mir zum Vater

flehn; du bist noch klein und kannst nicht viel helfen, aber doch flehe du mit Thränen, daß deine Schwester nicht sterbe. Sieh, Vater, schweigend fleht er dich an, wir beide flehen dich an und beschwören dich: so süß ist es dieses Licht zu schaun, schrecklich aber ist's unten; Raserei ist's den Tod wünschen, unrühmlich Leben ist besser als rühmlich sterben! — Was wir überall in den Stücken des Sophokles finden, nämlich daß die Gedanken erstlich an ihrer Stelle psychologisch wahr und poetisch vortrefflich sind, sodaß man glaubt hiemit wäre ihre ganze Bestimmung erschöpft, dann aber, daß sie doch eigentlich immer nur noch erst fernere Schönheiten vorbereiten und also noch erst ihre wahre Wirkung durch die Zusammenstellung bekommen: dies zeigt sich denn auch nur an gegenwärtiger Stelle und die jetzige Liebe zum Leben, namentlich der hier so tief motivirte Ausspruch, unrühmlich Leben sei besser als rühmlich sterben, wird erst im folgenden durch den sich entwickelnden Gegensatz recht poetisch hervortreten.

Der Chor, als Echo des Gesprochenen, leitet das gegenwärtige Elend wieder von Helena und Menelaus ab; bald aber wird er mit sich selbst im Widerspruch etwas ganz anderes aussagen. Erst jetzt nimmt Agamemnon das Wort, es ist ganz voll ernster Fassung und Besonnenheit. „Ich bin wohl empfänglich für Mitleid, weiß es aber auch zu bekämpfen. Ich liebe meine Kinder, wie sollte ich nicht? Schwer lastet meine That auf mir, schwer auch, sie zu unterlassen. Ihr seht, welch ein Heer und wie viele Fürsten hier vergeblich auf Abfahrt harren (dies erklärt eben die poetische Nothwendigkeit des ersten Chors), und wie Kalchas verkündet, kann die Fahrt nicht ohne dein Opfer geschehn, noch werden wir Troja erobern; doch thut es Noth, daß der Raub eines Barbaren gestraft werde, und daß ich das Geheiß der Göttin erfülle. Nicht Menelaus ist es, der mich zwingt, nicht ihm füge ich mich, sondern Griechenlands Ehre ist's der ich dich opfern muß, ich möge nun wollen oder nicht, denn dies muß frei sein, soviel an dir und an

mir ist, Kind." Zwar noch nicht gleich stimmt Iphigenie diesen Gründen bei, das würde auch wenig Natur für sich haben, aber doch sind jene eindringlichen, gehaltenen Worte für sie nicht verloren. Zunächst ergießt sie sich, wie es sein muß, in Klagen über alle, die sie für Urheber ihres Schicksals hält, der Zug nach Ilion solle allen Danaern Ruhm bringen, ihr aber zunächst den Tod.

Hier zuerst erinnert der Chor, der bisher immer nur Menelaus, dann Agamemnon, dann Paris angeklagt, an Artemis, welche Iphigenien zum Opfer heische. Die folgenden Worte der Jungfrau erheben sich nun zu hoher Größe: Aber ganz im Gegensatz mit der Hindeutung des Chors auf die wahre Ursache, fährt sie noch immer den Vater zu beschuldigen fort und zwar härter als vorhin; sie sterbe doch den unheiligen Mord ihres unheiligen ~~Mord ihres unheiligen~~ Vaters: *σφαγαῖσιν ἀνοσίοισιν ἀνοσίου πατρός*. Wenn wir uns in der Zergliederung der sophokleischen Stücke, namentlich das König Oedipus und der Antigone darin nicht irrten, daß die darstellende Poesie dieses Dichters ganz vorzüglich darin bestehe, solche schweigende Widersprüche der Ansichten kräftig zum Zuschauer reden zu lassen, so kann sich das hier nicht deutlicher ausprägen. Und doch klagt sie auch die Götter an, aber statt zu bedenken, wie sie doch hätte bedenken sollen und müssen, daß sobald auf die Gotter die Schuld fällt, Agamemnon unschuldig ist, statt dessen klagt sie erst ungerechter Weise ihren schon so unglücklichen Vater, und dann nicht minder noch die Götter und deren Partheilichkeit an: „Dem Einen giebt Zeus glückliche Fahrt, den Andern hemmt er mitten im Lauf; ist das menschliche Geschlecht nicht schon unglücklich genug, warum mußten sie noch so schweres Schicksal erfinden?" Diese Worte, die im Griechischen mit hochpoetischem Gewicht und mit allem Zauber des Rhythmus, sogar des Reimes, gesagt sind, gewinnen noch dadurch besonders an Tiefe, daß sie mindestens eben so sehr auf Aga-

memnon den unglücklichsten Vater passen, den Iphigenie so eben noch dazu anklagte. Der Chor äußert Bedauern.

Das aber sind nun erst die schönsten Entwickelungen, an die wir jetzt kommen, und daß das Stück sich hier höher erheben wird, sagt uns auch schon der eintretende Tetrameter. Iphigenie wendet sich scheu zur Mutter, denn Männer kommen. Diese sagt ihr, Achill seis. O dann, ruft jene aus, verschließt mich im Gemach. Klyt. Vor wem fliehst du, Kind. Iph. Ich schäme mich vor Achill. Klyt. Wie das? Iph. Meiner falschen Vermählung wegen. Klyt. Laß diese Züchtigkeit Glücklichern, bleib." Die herrliche Poesie welche in dieser Situation, namentlich in der Scham des Mädchens liegt, bedarf keines Rühmens, sie spricht zu verständlich zum Gemüth. Doch wir können nicht den ganzen Dialog, in dem jenes Wort dramatische Meisterschaft an sich trägt, hieher setzen, man möge selbst nachlesen, wie Achill wieder ganz auf die Fragen der Frauen mit jener soldatischen Einsilbigkeit und Trockenheit antwortet, was sich noch um so besser ziemt, als es sein eignes heldenmäßiges Benehmen betrifft. Die Griechen haben mit lautem Ruf den Opfertod Iphigeniens verlangt. Klyt. Und wirkte ihnen keiner entgegen? Ach. Ich allein trat unter die Menge. Klyt. Wozu? Ach. Um gesteinigt zu werden. Klyt. Indem du meine Tochter retten wolltest? Ach. Nun freilich. Klyt. Und wer durfte dich zu berühren wagen? Ach. Die Hellenen alle. Klyt. Waren denn deine Myrmidonen nicht zugegen, um dich zu schirmen. Ach. Die zuerst! (man erinnere sich, wie der Dichter dies schon früher beim ersten Auftritt Achills durch seine Worte vorbereitet hat). Klyt. So sind wir verloren, Kind. Ach. Sie nannten mich geblendet von der Heirath. Klyt. Was sagtest du? Ach. Sie sollten denn die mir bestimmte Gattin nicht tödten Klyt. Ja wohl. Ach. Die der Vater mir zugedacht. Klyt. Die ich dir von Argos brachte. Ach. Doch überschrien sich mich. Klyt. So *ist die* Menge schrecklich! Ach. Aber helfen werd' ich dir. Klyt.

Willst du Einer gegen viele kämpfen? Ach. Dort bringen sie mir schon die Waffen. Klyt. O möge dir's gelingen. Ach. Das solls. Klyt. O so werden sie mein Kind nicht schlachten? Ach. Nicht, so lang ich will und athme." Das Heer naht schon, Odysseus führt es an. Ach. Aber ich werd's ihm wehren. Klyt. Wollen sie mein Kind ergreifen mit Gewalt? Ach. Natürlich, an ihrem blonden Haar. Klyt. Was muß ich thun? Ach. Du halte sie. Klyt. Kann das helfen? Ach. Das werd' ich sorgen.

Mit wie munterm Humor ist hier, gegenüber der mütterlichen Angst, der freudige Held geschildert; Schiller hat auch hier den Ton, in dem soviel Poesie liegt, verfehlt, einiges sogar zu großem Schaden ganz mißverstanden. Aber diese Worte Achills, der entschlossen ist, für die Jungfrau willig sein Leben zu opfern, als sei sie wirklich seine Gattin, was machen sie auf Iphigenie für einen Eindruck? Sie hat unterdeß geschwiegen, die Rede Agamemnons und dessen tiefer Ernst, von der Nothwendigkeit ihres Opfers für ganz Griechenland, hat jetzt Flamme gefaßt in ihrer edlen Seele und diese Umwandlung wird dadurch auf das schönste und vollständigste motivirt, daß der ihr zugesagte Geliebte, den sie schon zu besitzen glaubte, der sie dann mit Gleichgültigkeit zu behandeln schien, daß dieser so willig und freudig für sie in den Tod gehen will. Auch sie erhebt sich jetzt zum herrlichsten Heroismus. Ich weiß diese seelenvollen, hochherzigen Worte nicht gleich besser als mit Schiller zu geben.

Iphigenie.

Höre

Mich an, geliebte Mutter. Hört mich beide.
Was tobst du gegen den Gemal? Kein Mensch
Muß das Unmögliche erzwingen wollen.
Das größte Lob gebührt dem wohlgemeinten,
Dem schönen Eifer dieses fremden Freundes;

Du aber, Mutter, lade nicht vergeblich
Der Griechen Zorn auf dich, und stürze mir
Den großmuthsvollen Mann nicht ins Verderben.
Vernimm jetzt, was ein ruhig Ueberlegen
Mir in die Seele gab. Ich bin entschlossen
Zu sterben — aber ohne Widerwillen,
Aus eigner Wahl, und ehrenvoll zu sterben!
Hör meine Gründe an und richte selbst!
Das ganze große Griechenland hat jetzt
Die Augen auf mich einzige gerichtet.
Ich mache seine Flotte frei — durch mich
Wird Phrygien erobert. Wenn fortan
Kein griechisch Weib mehr zittern darf, gewaltsam
Aus Hellas sel'gem Boden weggeschleppt
Zu werden von Barbaren, die nunmehr
Für Paris Frevelthat so fürchterlich
Bezahlen müssen — aller Ruhm davon
Wird *mein* sein, Mutter! sterbend schütz' ich sie.
Ich werde Griechenland errettet haben,
Und ewig selig wird mein Name strahlen.
Wozu das Leben auch so ängstlich lieben?
Nicht *dir* allein — du hast mich allen Griechen
Gemeinschaftlich geboren. Sieh dort, sieh
Die Tausende, die ihre Schilde schwenken,
Dort andre Tausende, des Ruders kundig!
Entbrannt von edelm Eifer kommen sie,
Die Schmach des Vaterlands zu rächen, gegen
Den Feind durch tapfre Kriegesthat zu glänzen,
Zu sterben für das Vaterland. Dies alles
Macht' ich zu nichte, ich, ein einz'ges Leben?
Wo, Mutter, wäre das gerecht? Was kannst
Du hierauf sagen? — Und alsdann —
(sich gegen Achilles wendend).

soll der's
Mit allen Griechen, eines Weibes wegen,
Aufnehmen und zu Grunde gehn? Nein doch!
Das darf nicht sein! Der einz'ge Mann verdient
Das Leben mehr, als hunderttausend Weiber.
Und will Diana diesen Leib, werd' ich,
Die Sterbliche der Göttin widerstreben?
Umsonst! Ich gebe Griechenland mein Blut.
Man schlachte mich, man schleife Troja's Veste!
Das soll mein Denkmal sein auf ew'ge Tage,
Das sei mir Hochzeit, Kind, Unsterblichkeit!
So will's die Ordnung und so sei's: Es herrsche
Der Grieche und es diene der Barbar!
Denn der ist Knecht und jener frei geboren!

Desto ungenügender hat Schiller das Folgende übersetzt, das doch wieder mindestens eben so vortrefflich ist. Der Chor sagt, sehr bedeutsam für das, was da kommen soll: O Jungfrau, deine Sache steht recht, aber die des Schicksals und der Göttin steht schlecht. Hierauf Achill: O Tochter Agamemnons, ein Gott hat mich beseligen wollen, wärst du mein Weib geworden; ich beneide dich um Griechenland und Griechenland um dich. Du sprachst recht für Griechenland und hast Recht, nicht gegen Götter zu kämpfen. Verlangen nach dir ergreift mich, je mehr ich dein Wesen schaue, denn du bist edel und groß. Siehe, ich möchte dir helfen und dich am liebsten in mein Haus nehmen. Schmerz macht mirs, dich nicht zu retten im Kampf mit den Griechen. Bedenke darum, der Tod ist bitter. Iph. Erwogen ist's; das tyndareische Mädchen wird mit ihrem Leben Heeresmacht aufwiegen, du aber Fremdling stirb nicht für mich, noch tödte einen, sondern laß mich Griechenland retten, da ich's doch kann. Ach. O großer Wille; ja wohl es ist dein reifer Entschluß und ich habe nichts dir zu erwiedern. Und doch könnte dich's noch gereun, darum werde ich mit den Waffen den Altar

nahe stehn, wenn du das Schwert deinem Nacken drohen siehst.

Und nun noch eine sehr rührende, zarte, poetische Scene, Iphigeniens Abschied von der Mutter, welche endlich selbst dem großen Entschluß nachgegeben hat. Die Tochter bittet sie, nicht um sie zu trauern, Orest zum Helden zu erziehen, den Gatten nicht zu hassen, vielmehr dessen großen Entschluß anzuerkennen, da er ja wider Willen von der Gottheit dazu gezwungen war. Wie schön und zugleich wie wohl motivirt contrastirt dies mit dem vorhin gegen Agamemnon ausgestoßenen Verwünschungen, den sie unheilig nannte. Darauf spricht sie zum Chor, mit Schillers glücklichen Worten:

Nein keine Thräne mehr!
Ihr Jungfraun, stimmt der Tochter Jupiters
Ein hohes Loblied an aus meinem Leiden
Zum frohen Zeichen für ganz Griechenland!
Das Opfer fange an — Wo sind die Körbe?
Die Flamme lodre um den Opferkuchen!
Mein Vater fasse den Altar! Ich gehe,
Heil und Triumph zu bringen den Achivern!
Kommt! führt mich hin, der Phrygier und der Troer
Furchtbare Ueberwinderin! Gebt Kronen,
Gebt Blumen, diese Locken zu bekränzen!
Erhebt den Tanz um den besprengten Tempel,
Um den Altar der Königin Diana,
Der Göttlichen, der Seligen! Denn nun
Es einmal sein muß, will ich das Orakel
Mit meinem Blut und Opfertode tilgen.

Chor. Unglückliche Mutter, wie sollen wir dich beweinen; doch beim heiligen Opfer ziemt sichs nicht. Iph. Helft mir Artemis preisen, ihr Jungfraun: daß Chalcis wiederschallt. O Mycen, du erzogst Griechenland ein Heil, denn ich will willig sterben. Chor. Ruhm wird dir ewig. Iph. Fackeltragender

Tag des Zeus, anderes Leben und Schicksal wartet mein; lebe wohl, geliebtes Licht. — Hiemit geht sie ab, der Chor verweilt noch, um ein Loblied auf Artemis anzustimmen, mit dem Flehn, sie möge den Kranz des vielumstrittenen Ruhms auf das Haupt der Jungfrau geben; dabei aber wird Artemis mit kunstvoller Absicht noch ausdrücklich die Göttin genannt, die sich der Menschenopfer freut. Unmittelbar hierauf tritt der Bote ein, um, von Agamemnon geschickt, schon den wunderbaren Ausgang des Opfers zu berichten, eine glänzende Schilderung voll von Zügen echter Poesie. Wir können Schillers Worte nicht mehr anführen, weil er in dem sonderbaren Wahn, dieser Schluß sei der Entwickelung des Stücks fremd, ihn ganz unübersetzt ließ. Man führte die Jungfrau durch die Menge, Agamemnon seufzte, wandte sich ab. Sie stand neben ihm und sprach: Vater, ich stehe hier bei dir, mein Leben Griechenland zu weihn und gebe es freiwillig auf den Altar der Göttin; seid glücklich, siegt und kehret heim. Nun berühre mich keiner. So sprach sie, wir staunten über die Großherzigkeit der Jungfrau. Talthybios gebot Stillschweigen dem Heer, Kalchas entblößte das Schwert; Achill reichte die Körbe zu und sprach: „O Göttin, das Griechenheer und Fürst Agamemnon, wir weihn dir dieses Opfer, gieb uns Fahrt und Sieg.“ Zur Erde schauend standen die Atriden und das ganze Heer; jetzt nahm der Priester das Schwert und betete und erspähte die Stelle des Nackens, wo er zuschlagen wollte. Auch ich stand und blickte nieder; und plötzlich war ein Wunder, alle hörten wir deutlich den Schlag des Schwertes, aber die Jungfrau war nicht zu sehn, noch wo sie in die Erde sank. Der Seher rief, es rief das Heer über das Wunder auf, Kalchas aber sprach: „Seht hier das Opfer, das die Göttin gab, einen Hirsch, damit der Altar nicht mit edlem Blut befleckt werde.“ Dieser ward geopfert. Das that Artemis; du aber zürne deinem Gemahl nicht; unerwartet ist der Beistand der Götter, und sie retten, die sie lieben. Klyt.

O Kind, wohin haben die Götter dich entführt? — Agamemnon kommt: Weib, unsere Tochter, hat die Gemeinschaft der Götter und wir sind beseligt. Chor. Leb wohl, Atride, gelange glücklich nach Phrygien und wieder zurück, und bring' uns schöne Kleinode mit von Troja. Daß dieser Schluß überall dem Wort nach echt ist, steht zu bezweifeln, soviel aber ist aus der Consequenz dieser höchst strikten Composition klar, daß die Wendung des Ausgangs im Wesentlichen nicht anders sein konnte.

So schließt dies kostbare Stück, das an jeder Stelle bezaubert und entzückt. Der künstliche Bau und Organismus wird eingeleuchtet haben; eine gedrängtere Zusammenstellung soll nun aber auch jenes Fugenartige erkennen lassen. Alles reiht sich gleichsam an eine einzige Figur der poetischen Erfindung, welche sich nur in immer andere Gestalten kleidet und sich auf das schönste und reichste durchflicht. Diese Figur ist die der eigentlichen gegenwärtigen Entwickelung der Gemüthsstimmungen und Charaktere, welche durch den Lauf der geschehenden Dinge so verändert werden, daß sie, einer nach dem andern, aber sämmtlich, in das Gegentheil dessen übergehn, was sie anfangs waren, und zwar zum Höhern, Herrlichern und Größern sich emporarbeiten, vom Streit zur Versöhnung, von der Befangenheit zur Einsicht, von gegenseitigem Mißverständniß und Verkennen zum Verständniß und Anerkenntniß des Großen, was jeder in sich trug und wollte.

Agamemnon will seinen voreilig gefaßten Entschluß zur Opferung Iphigeniens zurücknehmen, aber er kommt zu spät, es geschieht das Gegentheil; er setzte voraus, Klytämnestra werde jedenfalls zu Argos zurückbleiben, aber sie kommt mit und alles nimmt jetzt eine neue unerwartete Gestalt an. Agamemnon, anfangs durch Menelaus gezwungen zu jenem Schritt, grollt dem Bruder, ihm allein mißt er die Ursache des Unglücks zu; Menelaus erhöht den Verdacht durch jene Gewaltthat, schilt den Bruder einen Verräther und Wortbrüchigen, Griechenland for-

dere von seinem Fürsten solches Opfer. Ihm gegenüber redet nun Agamemnon der Elternliebe das Wort, sie scheiden entzweit und doch wendet sich die Sache sogleich um: Menelaus kehrt nach Härte und Leidenschaft zu Güte, Bedauern und Mitleid um. Er will hieran nicht Schuld sein, er will alles rückgängig machen. Aber wenn er nun noch denselben vorigen Agamemnon zu finden denkt, so täuscht er sich sehr, denn dieser hat in seinem besonnenen alles ernst erwägenden Charakter die Worte des Bruders wohlerwogen, er sieht jetzt ein, daß nicht böser Wille noch Unbilligkeit von ihm jenes Opfer heischt, sondern die gemeinsame Ehrensache Griechenlands, das Heer und die Gottheit. Er spricht es noch nicht so deutlich aus, doch steht in ihm der Entschluß nur innerlich um so fester und die schwersten Proben und Verkennungen vermögen nicht mehr ihn zu ändern.

Iphigenie kommt mit ihrer Mutter ins Lager der Griechen um vermält zu werden, aber sie findet den Tod. Agamemnon ist genöthigt eine Täuschung noch fortzuspielen, die ursprünglich zu etwas ganz anderm bestimmt war, nämlich um die Mutter daheim zu halten; allein sie bewirkte das Entgegengesetzte und alle Mittel, Klytämnestren zu entfernen, schlagen fehl; Agamemnon hat von seinem großen Entschluß nur noch neuen Schmerz. Klytämnestra wieder glaubt in Achill ihren theuern Schwiegersohn zu erblicken, sie wird hart von ihm abgestoßen, Agamemnon, ihr lieber Gemahl, erscheint ihr bald als Verräther. Dies aber macht den Uebergang, daß sie sich mit dem verbündet, und bei ihm Gnade und Rettung sucht, der ihr eben so viel Leid zufügte. Achill ist nicht ihr Eidam, er ist ihr ganz fremd und will nichts von dem Mädchen wissen, aber er allein bleibt jetzt ihr Zufluchtsort. Er will Iphigenien nicht sehn, er ist ganz gleichgültig gegen sie, aber gerade er, der diese Vermälung schnöde von sich abwies, sich dann ihrer annehmen wollte, weil sie doch einmal wenigstens seine Gattin geheißen, er gewinnt die Jungfrau zuletzt noch so lieb, daß er nichts heißer wünscht als ihre

Vermälung; so sehr er sie anfangs abstieß, so innig und schön wird nachher sein Verhältniß zu ihr; er, der so kalt that, ist bald darauf bereit sein Leben zu opfern, erst aus Ehrgefühl und wegen eigner Kränkung, dann aus Pflicht, endlich aus Liebe zum Mädchen. Iphigenie bittet den Vater um das Leben, da er unbewegt bleibt, hält sie ihn für unbarmherzig und grausam, sie selbst aber entwickelt sich bald zur entgegengesetzten Empfindung, sie sieht seine Unfreiwilligkeit und die Nothwendigkeit ein, sie erkennt das Opfer, das dieser Entschluß ihren liebenden Vater gekostet, sie bittet die Mutter ihm nicht zu grollen. Aus eignem Entschluß, frei und gern, will sie sterben um Griechenland zu retten. Ihr früherer Ausspruch: unrühmlich leben sei besser als rühmlich sterben ist, so wahr er damals aus ihrer Seele kam, jetzt für sie falsch geworden: „was sollte ich meines Lebens schonen, das wäre weder recht noch schön." Und was gab bei ihr den Ausschlag zu solcher Aenderung? Daß Achill, der ihr fremde, sich willig für sie in den Tod geben wollte, sie liebt ihn wohl, sie kann es nicht dulden: da dies hinzukommt, geht ihr das Verständniß der Worte des Vaters auf, die ihr in dem Augenblick, da sie gesprochen wurden, für grausam galten. Sie liebte das Leben, so lange Zwang war zu sterben, jetzt will Achill sie retten, ihr Leben scheint wieder ihr eigen, jetzt will sie sterben, und sie kann es jetzt erst wollen; ihr Heroismus wird jetzt erst unzweideutig, da der Zwang nicht mehr dazusein und das Leben ihr zu gehören scheint. Dies ist wundervoll vom Dichter gefügt.

Nach solchem Gesetz, nach dieser produktiven Regel schreitet die Handlnng vor, schießt der Organismus des Stückes an, und es ist hierin so wenig ein Irrthum möglich, daß sich vielmehr für jedes Wort in der spätern Entwickelung das deutliche Gegengewicht, worauf es hinzielte, nachweisen läßt. Wer dies einmal kennt, kann darum aus jeder Scene die folgenden con-

struiren, indem durch diese Gegenspiele immer das Nachherige deutlich gefordert wird.

Alle Personen stehen mit ihrer anfänglichen befangenen, und ihrer späteren aufgeklärten Ansicht in vollkommenen Widerspruch und doch ist die Entwickelung dahin überall nothwendig und natürlich. Jeder bekommt die Worte die er selbst sprach und mit denen er anfangs harten Widerspruch erfuhr, nachher zurück, oder der Widersprechende war nachher selbst genöthigt das anfänglich Bestrittene gegen andere geltend zu machen, oder anderseits auch seine Unschuld und sein Leiden als schuldiges Thun sich vorgerückt zu hören. Dieselben Worte, womit Agamemnon vergeblich seinem Bruder von dem Opfer abmahnte, erhält er als Anklage zurück, als Klytämnestra ihm vorwirft, von Menelaus Einfluß überwältigt, gegen sein Kind zu wüthen. So ist es denn eine zusammenhängende Kette von Verkennungen, welche sich immer mehr verwickelt, sich löst und knüpft, bis endlich in unserm Fall sich alles auf das herrlichste und versöhnendste aufklärt und jeder da Größe erblickt, wo er Schlechtigkeit vermuthete. Hierin liegt die Poesie unseres Stückes, welche nicht zu trennen ist von dieser tiefsinnigen architektonischen Anordnung. Bei der Analyse hat es doch fast das Ansehn, als ob alles nach einem trockenen Schema verfertigt sei, und doch ist jedes an seiner Stelle so wahr und unumgänglich, so sehr das allein psychologisch Mögliche, daß man wohl eben nur dieser höchsten Stufe der Kunst wegen ein so allgemeines Verkennen von Seiten aller Kritiker entschuldigen muß. Wie kunstvoll die Anlage ist, so ist doch wieder an keiner Stelle irgend etwas Frostiges, vielmehr bleibt dieser Plan an sich schon tiefe Poesie. Daß man von jener Organisation nie etwas gemerkt hat, dies ist der beste Beweis, wie frei, ungezwungen und lebendig sie dasteht. Ueberall von selbst gebiert sich Scene um Scene, jede folgende ist tragischer und höher, überall glaubt man auf der höchsten Höhe zu sein, die nicht höher gesteigert werden könne, aber die fol-

gende Situation wird noch reicher, tiefer, tragischer, seelenvoller. Ueberall scheint das Wort bloß dem Inhalt des gegenwärtigen Moments ganz anzugehören und doch hilft es zugleich kommende Scenen anknüpfen und vorbereiten oder — durch Widerspruch die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf den jedesmal wichtigen Punkt hinleiten.

Noch müssen wir auf eine andere Art von durchgehendem Fortschritt unseres Stücks aufmerksam machen. Anfangs wird alle Schuld und die Ursache alles Elends auf Menelaus geworfen, dann auf Helena, zugleich auf die falsche Kunst der Wahrsager, dann von Seiten der Klytämnestra auf Agamemnon, dann auf den Zwang der Griechen, dann auf die Nothwendigkeit der Befreiung Griechenlands: wie aber diese Motive nach einander allmählig eintreten und sich ablösen, so wird immer die Fälschlichkeit des vorigen erwiesen und die Unschuld dessen, den man anklagte; zuletzt nachdem schon eingesehen worden, Griechenlands Heil und Ehre fordere solches, ja als Iphigenie schon großherzig dieser Nothwendigkeit sich fügen will, da bleibt nur noch einer ungerechtfertigt stehen, das Schicksal, die Gottheit, zuvörderst aber Artemis, die grausame, welche Menschenopfer begehrt. Man sucht anfangs die Schuld in näherer Nähe, man klagt von allen Seiten die Wahrsager an, dann den Himmel selbst und dessen Ungerechtigkeit, — endlich gerade da, wo soeben das Wunder geschehn soll, gedenkt der Chor hadernd mit der Göttin ihrer gräßlichen Menschenopfer, damit hier gerade am stärksten das gefordert werde, was auch sogleich eintritt, die Errettung durch das Wunder. Hiedurch wird nun Gottheit und Schicksal herrlich und imposant gerechtfertigt, Iphigenie aber für ihre Großheit durch Aufnahme unter die Götter belohnt. Die Fabel hat eine gewisse Aehnlichkeit mit dem von Abraham geforderten Opfer Isaaks, der poetische Schwerpunkt ist derselbe. Es wird gefordert, mit Schmerz bringt es der Vater, aber der Wille genügt nachher. Viel herrlicher

und reicher, viel mehr poetisch durchgebildet erscheint dies bei unserer Iphigenie. Hier bringen alle Personen das Opfer, Menelaus, Agamemnon, Iphigenie, Achill, Klytämnestra, die sich doch auch endlich schweigend fügt und nur noch klagt; aber sie bringen das Opfer nicht bloß der Göttin, sondern auch wechselsweise einander und ihrem Vaterlande. Und nun wieder hat es auch Grund, wenn die Gottheit, da alle Personen sich bei dieser Gelegenheit groß und hehr zeigten, mit der Gesinnung zufrieden ist und diese, wahrlich von allen verdient, mit der Rettung belohnt. Iphigenie opfert sich freiwillig, obwohl die Göttin noch unbillig und ungerecht zu fordern schien, und es kann keine größere und reinere Aeußerung der Frömmigkeit und des religiösen Glaubens geben. Artemis scheint grausam, und doch geht Iphigenie mit einem Loblied auf die Göttin in den Tod, diese Ergebung ist groß; der Chor aber tadelt dann noch die Unmenschlichkeit der harten Göttin. Auch dies löst sich zuletzt. Jetzt sind die vielgescholtenen Seher herrlich gerechtfertigt und die Gottheit steht wieder mild, gnadenvoll und göttlich da: alles ist versöhnt, aber gereinigt, verklärt und gehoben durch den Schmerz, der durch die Seele ging.

Die große Kunst der Darstellung und die hohe Auffassung des menschlichen Lebens so wie des Schicksals beruht nun hauptsächlich darauf, daß ganz wie in allen sophokleischen Stücken, in jedem Moment und in jeder Person zwei widersprechende Ansichten sich äußern, deren Widerspruch aber nicht gemerkt wird, es fehlt das Wort, das ihn löst. Dem Zuschauer ist die Lösung jedesmal nahe gelegt, wenn er nur nicht ganz unempfänglich ist; dagegen die Handelnden finden entweder in den beiden unverbundenen Umständen ein zwiefaches Schicksal, ein zwiefaches ihnen zugefügtes Unrecht, oder machen andern daraus zwiefache Vorwürfe, da sie doch vielmehr hätten einsehn sollen, daß diese beiden Umstände sich gegenseitig aufheben und dann vielmehr das

Gegentheil dessen ergeben. Auch daß es aber einer ähnlichen Kunst des Aussparens bedurfte, als sich im König Oedipus und der Antigone findet, leuchtet bald ein, denn sonst konnte weder Klarheit noch Illusion erwachsen beides ist aber im höchsten Grade da. Und hierin, wie wir die Handelnden Schritt für Schritt aus Befangenheit und Verkennung sich entwickeln sehen, wie zu der Befangenheit sich Leidenschaft gesellt, dagegen mit dem Fortschritt des Stücks die Liebe der Menschen zu einander und die Verehrung der Götter und deren hochüberlegener Fügung wächst: hierin nun spiegelt sich eine großartige Lebens=, Götter= und Schicksalsansicht: sie hängt wesentlich und unverkennbar mit der gezeigten Darstellungskunst zusammen, sie ist dieselbe wie die große Schicksalsansicht im Oedipus und in der Antigone, mit dem einzigen Unterschiede, daß dort jene weite Perspective sich ins Dunkel, hier sich ins Helle zieht; beide Seiten machen uns erst das Wahre der hohen tragischen Kunst bei den Griechen vollständig.

Aber nicht umsonst ist unser Werk so feiner Schönheiten voll, es ist von jeher deshalb mißverstanden und getadelt worden. Der älteste Tadler scheint Aristoteles zu sein, welcher in dem Charakter der Iphigenie keine Consequenz findet, sofern sie anfangs um ihr Leben bittet und nachher freiwillig sich dem Opfertode hingiebt. Er sagt Cap. XV. — *τοῦ δὲ ἀνωμάλου (παράδειγμα) ἡ ἐν Αὐλίδι Ἰφιγένεια· οὐδὲν γὰρ ἔοικεν ἡ ἱκετεύουσα τῇ ὑστέρᾳ.* Daß der Philosoph hier aber sehr irrte kann niemanden zweifelhaft sein, denn gerade hätte er darin vielmehr eine große Schönheit erkennen müssen, wie wir dieß deutlich genug zeigten. Auch Schillern selbst ist der Irrthum nicht entgangen, wenn er gleichwohl den Urheber desselben nicht

zu kennen scheint. In den Anmerkungen zu seiner Uebersetzung liest man darüber: „Was einige hingegen an dem Charakter Iphigeniens tadeln, wäre ich versucht, dem Dichter als einen vorzüglich schönen Zug anzuschreiben; diese Mischung von Schwäche und Stärke, von Zaghaftigkeit und Heroismus ist ein wahres und reizendes Gemälde der Natur. Der Uebergang vom Einen zum Andern ist sanft und zureichend motivirt." Ja wohl. Aber wenn Schillers Genius ihn auch eine so große Sünde nicht begehen ließ, so machte er doch wiederholt ganz denselben Fehler an anderen Theilen des Stücks, welche nur in gleichem Verhältniß mit dieser Entwickelung von Iphigeniens Charakter stehn. Man sieht hier auch an ihm nur, wie mächtig unter den Menschen das Vorurtheil, wie allgemein die Verkennung ist, welche Sophokles so tief zu schildern wußte. Schiller beginnt seine Anmerkungen gleich folgendermaßen: „Diese Tragödie ist vielleicht nicht die tadelfreieste des Euripides, weder im Ganzen, noch in ihren Theilen. Agamemnons Charakter ist nicht fest gezeichnet, und durch ein zweideutiges Schwanken zwischen Unmensch und Mensch, Ehrenmann und Betrüger, nicht wohl fähig unser Mitleid zu erregen." Dies ist vor der Hand schon genug. Jeder sieht, daß die bloße Aenderung des Entschlusses nicht Fehler wohl aber Vorzug des Werkes sein kann, weil dadurch erst das dramatische Leben erwächst, gerade wie Schiller es auch in dem völlig analogen Fall der Iphigenie anerkannte. Also kommt es nur darauf an, ob die Aenderung motivirt sei, dies aber ist sie gewiß; ein bedenklicher contemplativer Charakter wie wir den des Agamemnon mit meisterhafter Sicherheit gezeichnet sehen, ein solcher erwägt und schwankt lange, dann aber steht er unerschütterlich fest, und dies ist ebenso aus dem innern Seelenleben gegriffen, als das Umgekehrte in des Menelaus sanguinischem Charakter; gerade diese entgegengesetzte Bewegung beider Charaktere gehört augenscheinlich zu einem großen

Vorzuge unseres Trauerspiels. Aber hier kommt noch etwas besonderes hiezu. Es ist ferner gerade ein großer Vorzug, daß das Tragische hier nicht bloß auf eine einzige Person, sondern auf alle, und zwar auf jede eigenthümlich anders fällt. Auch hierin giebt unser Stück den schönsten Werken des Sophokles nichts nach. Neben Iphigenie trifft das Schicksal den Agamemnon, und zwar noch herber als die Tochter; er, der Edle, wird zum Betruge genöthigt: dies eben ist ja sein Leiden. Aber gleich wie Neoptolemos kann er die Unredlichkeit, die Lüge, wenn auch immer Nothlüge und nur der Schonung halber erfunden, nicht über's Herz bringen; er will es ändern, er schickt zurück, aber umsonst; eine höhere Fügung vereitelt es, und der Schein des Betruges bleibt dennoch auf ihm lasten; wenn er nun aber von Klytämnestra höchst unverdient leidet, so ist dies hoch vortrefflich, dichterisch und dramatisch. Und wie gerade der offene Neoptolemos jenem Schmerz noch mehr ausgesetzt war, ebenso ist Agamemnon zufolge seines beschaulichen, contemplativen Charakters, der alles reiflich und lange in seiner Brust trägt, erst recht geeignet die ganze Tiefe des Schmerzes in jener Collision und Verkennung auszukosten. Also was Schiller hier tadelt, das fällt nur auf seine Auffassung zurück. Leider fährt er noch fort: „Auch bei dem Charakter des Achilles bleibt man zweifelhaft, ob man ihn tadeln oder bewundern soll. Nicht zwar weil er neben dem Racin'schen zu ungalant, zu unempfindsam erscheint, der französische Achilles ist der Liebhaber Iphigeniens, was jener nicht ist und nicht sein soll; diese kleine eigennützige Leidenschaft würde sich mit dem hohen Ernst und dem wichtigen Interesse des griechischen Stücks nicht vertragen. Hätte sich Achilles wirklich überzeugt, daß Griechenlands Wohl dieses Opfer erheische, so möchte er sie immer bewundern, beklagen und sterben lassen. Er ist ein Grieche und selbst ein großer Mensch, der dieses Schicksal eher beneidet als

fürchtet; aber Euripides nimmt ihm selbst diese Entschuldigung, indem er ihm Verachtung des Orakels, wenigstens Zweifel in den Priester, der es verkündet hat, in den Mund legt. Man sehe die dritte Scene des vierten Akts; und selbst sein Anerbieten, Iphigenien mit Gewalt zu erretten, beweist seine Geringschätzung des Orakels, denn wie könnte er sich gegen das auflehnen, was ihm heilig ist? Wenn aber das Heilige wegfällt, so kann er in ihr nichts mehr sehen, als ein Opfer der Gewalt und priesterlichen Künste, und kann sich dieser großmüthige Göttersohn alsdann noch so ruhig dabei verhalten? Muß er sie nicht vielmehr, wenn sie mit thörichtem Fanatismus gleich selbst in den Tod stürzen will, mit Gewalt davon zurückhalten, als daß er ihr erlauben könnte, ein Opfer ihrer Verblendung zu werden? Man nehme es also wie man will, so ist entweder sein Versuch zu retten thöricht, oder seine nachfolgende Ergebung unverzeihlich, und inconsequent bleibt in jedem Falle sein Betragen." Wie sehr trifft dieser Scharfsinn fehl! Was das Schelten auf die Priester anlangt, so ward davon zur Genüge gezeigt, mit welchem künstlerischem Tiefsinn der Dichter es angebracht, im Uebrigen aber ist das ja bei aller poetischen Darstellung nur die wahre Kunst, eine gewisse Befangenheit der Personen illusorisch durchzuführen. Gerade dies stellte den Sophokles so hoch; wer es nicht begreift, wieviel kann der von seiner Kunst noch begriffen haben? Augenscheinlich besteht aber auch hierin wieder nur der wahre Werth des vorliegenden Stücks und Schiller täuschte mit jenen spitzfindigen Worten nur sein eignes besseres Gefühl, denn wer sich unserer Tragödie hingeben will, wird an jenen Dingen gar nicht anstoßen, weil der Dichter zu kunstvoll darüber hinweg zu leiten und das absichtlich Widersprechende in den Hintergrund zu stellen wußte. Dieser absichtliche Widerspruch ist nur Element einer tiefen darstellenden Poesie, aber kein Mangel an Zusammenhang und Motiv, wofür Schiller ihn hielt.

Er tadelt noch ferner: „der Chor in diesem Stücke, wenn ich seine erste Erscheinuug ausnehme, ist ein ziemlich überflüssiger Theil der Handlung, und wo er sich in den Dialog mischt, geschieht es nicht immer auf eine geistvolle Weise; das ewige monotonische Verwünschen des Paris und der Helena muß endlich jeden ermüden. Was gegen die durch ein Wunder bewirkte Entwickelung des Stücks zu sagen wäre, übergehe ich; überhaupt aber ist zwischen der dramatischen Fabel und seiner Moral oder den Gesinnungen seiner Personen zuweilen ein seltsamer Widerspruch sichtbar, den man, so viel ich weiß, noch nicht gerügt hat."

Um vieles hätte der große deutsche Dichter alles dies nicht sagen sollen. Sonderbar genug, daß Schiller, während er unsern Poeten tadelt, doch nur selbst ein Beispiel von der Wahrheit seiner Lebensanschauung giebt; denn auch er nur befindet sich hier in dem Fall als die Personen unserer Iphigenie, sofern es ihm an Blick fehlte zu sehn, daß zwei der Vorwürfe welche er dem Stück einzeln macht, sich aufheben und dann zur höchsten poetischen Schönheit werden, welche er nur nicht ahnte. Diese beiden Punkte des Tadels sind: erstlich der Ausgang durch ein Wunder, durch einen Deus ex machina, wie er glaubte, zweitens der Zweifel an die Priester und an die Gottheit, welche sich im Stück äußert. Um kurz zu sein: erst der Zweifel an der Gnade und Billigkeit der Gottheit, so wie an der Wahrheit ihrer Priester konnte das Wunder wahrhaft leuchtend, und von erhabenem und poetischem Effekt machen. Schiller ging in seiner Befangenheit so weit, daß er die schöne Erzählung der Errettung gar nicht mit übersetzte, sondern mit Iphigeniens Abgehen schloß. Fürwahr, wenn er in diesem Erscheinen der Artemis auch nur den durch Horaz so übel berüchtigten Deus ex machina zu erkennen glaubte, so bedachte er schwerlich was eigentlich darunter zu verstehen sei, und kann das Poetische unserer Fabel nicht gefaßt haben, in welcher ja jene Götterhülfe wesentlich gegeben ist, um mit der opfernden Gesinnung schon be-

gnügt zu sein. Oder sollte etwa jemand auch auf den Gedanken kommen können das Einschreiten Gottes bei der Opferung Isaaks als einen solchen Maschinengott anzusehn, den schlechte Dichter brauchen, wenn sie den Knoten nicht zu lösen wissen! Die Göttererscheinung ist ganz unzertrennlich mit unserm Stück verbunden, man muß alles mißverstehn und sich die Augen zuhalten, um sie davon abzulösen. Aber nichts kann verfehlter sein, als der von Schiller angegebene Grund, die Erzählung von dem Wunder stehe außer der dramatischen Handlung: wie er es ansah, allerdings, aber nicht wie der Dichter es dichtete: denn zu bestimmt zielen ja eben alle jene so tief darstellenden Aeußeruugen und Zweifel auf diesen Ausgang hin. Freilich, wenn er diesen Ausgang wegschnitt, dann mochten viele Aeußerungen leer, bedeutungslos und sogar unfromm und unreligiös werden, und wiederum wenn er den Zweifel vorweg für unstatthaft und die Reden des Chors für unpassend erklärte, dann mochte auch selbst das Wunder weniger gefordert und motivirt erscheinen. Aber wie hier gedichtet ist, so haben wir die erhabenste Feier der Gottheit, keine Declamationen und Redensarten, sondern Darstellung, als vorgehende, miterlebte illusorische That. Jenes hätte Euripides Schillern gewiß am ersten geleistet, aber der Urheber ist ein anderer, größerer. Wir wollen hieraus gern das Günstigste abnehmen: daß Schiller ein größerer Dichter als Kritiker ist.

Und hier dürfen wir denn diesmal auch wohl die französischen Poeten und Kritiker nicht ganz übergehen, um so weniger als Schiller sich von ihrem Einfluß sichtbarlich bestimmen ließ.

Zweimal ist unsere Iphigenie in Frankreich bearbeitet worden, am bekanntesten und berühmtesten in dem Trauerspiel von Racine, allein dieser hat in Rotrou einen nicht verächtlichen Vorgänger, während letzterer wieder sich auf eine ähnliche Arbeit des Italieners Dolce stützt. Also auch hier eine Reihe, ob aber eine Reihe der Fortbildung? Nein des Gegentheils; Dolce ist dem

Original noch am nächsten, die andern haben sich immer weiter und weiter davon entfernt und man urtheile, ob die Verbesserungen die sie mit weiser Miene machen, wirklich in irgend einer Rücksicht Verbesserungen sind. Schon Dolce nahm an dem Schluß durch das Wunder einen Anstoß, er mochte die Vertretung als Dichter nicht übernehmen, darum fiel er auf die in seinem Sinn kluge Wendung, durch den Boten zwar die rettende Göttererscheinung berichten, aber von demselben auch sogleich hinzusetzen zu lassen

Ma creder non voglio io qual che non vidi.

Rotrou wieder sann darauf, das Wunder in anderer Art wenigstens wahrscheinlicher zu machen; dies geschieht so, daß zu Anfange eingestreut wird, Iphigenie sei schon in ihrer Jugend der Artemis geweiht worden. So sonderbar diese Auskunft ist und so sehr sie Schwierigkeiten in andern Theilen der Composition herbeiführt, so liegt doch der Hauptfehler darin, daß man hier überhaupt auf solche Art das Wunder glaubte wahrscheinlich machen zu müssen; der Originaldichter suchte es vielmehr in den Ansichten der Handelnden als unwahrscheinlich darzustellen, wodurch er denn den Effekt bis zur größten Wirkung steigerte und ihn doch im höchsten Grade künstlerisch nicht bloß motivirt, sondern gefordert machte. Und was that nun der große Tragiker Frankreichs, was that Racine nach dem Vorgang so vieler alten und jener beiden modernen Vorarbeiter? Er ging allerdings einen beträchtlichen Schritt weiter in jener Vorsicht, in jener Wunderscheu, in jener Engherzigkeit. Er meinte, und der jüngere Racine wiederholt es: in dem aufgeklärten Jahrhundert seines Monarchen dürfe man keinem Franzosen mehr die Lösung durch ein Wunder zumuthen, vielmehr wollte er seine dichterische Erfindungskraft diesmal recht sehr anstrengen um den Uebelstand zu heben. Es gelang, und von dem Gelingen, wie er sagt, hing die Möglichkeit ab, das Stück den erleuchteten Parisern vorzuführen. Nun merke man auf.

Daß Diana zuletzt erscheint und die Hirschkuh hinterläßt, das geht nicht; sondern Iphigenie erhält vielmehr eine Gespielin, eine Freundin. Allein diese ist eine schlechte Freundin, eine recht gelbe, abscheuliche Seele. Iphigenie ist dem Achill, so wissen sie die von Argos kommenden nicht anders, als Braut bestimmt; gleichwohl zieht die Freundin Eriphyle es vor, sich beim ersten Anblick sterblich in Achill zu verlieben. Auch ist Achill hier gar nicht so rauh, als in der herrlichen Scene des Originals, woraus dort wieder noch herrlicheres hervorgeht, sondern er ist auch sogleich verliebt, aber in Iphigenie und nicht in Eriphyle. Dies schmerzt letztere tief, und als Achill den Plan Agamemnons eröffnet, die Tochter zu opfern, da triumphirt Eriphyle, denn sie hat Hoffnung ihre Nebenbuhlerin loszuwerden. Das ist die Erfindung, welche der Franzose für soviel werth hielt, daß er gern darum die kostbaren Scenen zwischen Agamemnon und der Tochter aufgab, wo der schwere Entschluß des Vaters noch nicht heraus ist; ja noch mehr, er opferte dieser Eriphyle sogar die Scene zwischen Menelaus und Agamemnon: allerdings viel, sehr viel geopfert, wenigstens die Hälfte dessen, was die Tiefe und Vollendung des griechischen Dramas ausmacht. Aber was erwarb er auch wieder dafür! Man merke jetzt erst recht auf.

Die Lösung ist folgende: daß Iphigenie geopfert werden soll, war ein bloßes Mißverständniß, welches Kalchas gerade noch zur rechten Zeit einsieht und berichtet. Nicht Iphigenie ist von Diana gemeint, sondern ganz im Gegentheil Eriphyle, auf welche jetzt vielmehr die Bezeichnung zutrifft. So wird denn diese und zwar wirklich geopfert, Achill kann, wie im besten Lustspiel, Iphigenien heirathen, in die er sich nicht umsonst so sterblich verliebt hat, auch wird Iphigeniens Tugend nach poetischer Gerechtigkeit belohnt. Eine solche Belohnung hatte sie bei Racine um so mehr verdient, als er sie ja auch noch in viel höherem Grade als Heldin, so meinte er, gezeichnet und überdieß ihren Charakter viel consequenter gehalten hatte. Sie bittet hier gar nicht

um ihr Leben, sondern ist sogleich ohne weiteres zum Heldentod bereit, sie hat durch das ganze Stück heroische Tiraden und Phrasen und nur ein einziges Mal, wodurch Racine zugleich ihren weichen Charakter zeichnen wollte, willigte sie in die Flucht ein, um sich dem Opfertod zu entziehen. Hiezu Prevost: cette suite rendue sans effet prolonge agréablement le spectacle. Auf der andern Seite kann man gewiß nicht sagen, daß Eriphyle den Tod unverdient leide, sie hat es gewiß danach gemacht und kurz, alles ist motivirt. Nur um's Himmels willen keinen Rückblick zu dem griechischen Meisterwerk und unserer Auffassung davon, denn sogleich ist augenscheinlich, daß hier der französische Tragiker, billig gemessen, gerade die andere Hälfte von der Herrlichkeit seines Vorbildes verloren, die er im Früheren noch übrig ließ; er hat gar nichts, durchaus gar nichts von der Tiefe und Schönheit jener Poesie behalten, er hat etwas ganz anderes, vollkommen unähnliches gemacht, ein ganz modernes Stück und zwar ein recht triviales. Wenn eine so gänzliche Umgestaltung auch eine Kunst ist, die gewiß nicht jeder besitzt und wenn hiezu allerdings Erfindung und Originalität gehörte, dann mag man diese Eigenschaften dem französischen Dichter nicht vorenthalten, sonst aber überlassen wir es dem Leser nach Ausdrücken zu suchen, welche die Leistung der Wahrheit nach schätzen. Bei dieser Beschaffenheit des Ganzen würde es ungehörig sein noch näher vom Einzelnen zu sprechen, z. B. daß hier mit offenbarem Rückschritt die Figur des Odysseus eingeführt ist; was die Reden betrifft, so ist alles entmannt, entseelt, ohne Gemüth und Natur, kurz französirt. Französirt, so sagt auch Prevost, aber er sieht darin ein Lob; er scheint sich die Schwächen des Racine nicht gänzlich bemänteln zu können, aber er schiebt alles auf dem Unterschied der Sitten beider Völker und Zeiten; die Franzosen stehen den Griechen doch nicht nach: Qu' on leur donne des Racines pour entreprètes, et ils scauront plaire aujourd'hui comme autrefois.

Schaun wir nun zurück zur deutschen Kritik. Schiller war

ein Dichter, aber Schlegel ist ein Kritiker, Schlegel überdies hat sich anderswo an einem kritischen Vergleich zwischen Racine und Euripides geübt; Racine mußte ihm nun hier doch ohne Zweifel dazu gedient haben, die kostbaren, entzückenden Schönheiten des Originals Stück für Stück durch den Contrast deutlich zu bezeichnen und recht eigentlich in die Augen springen zu lassen. Aber Schlegel sagt vielmehr nur, nachdem er dem Euripides recht weidlich was angehängt: „Die Iphigenie in Aulis ist ein den Neigungen und Kräften des Euripides besonders angemessener Gegenstand: es kam hier darauf an, eine sanfte Rührung für die unschuldige Jugend und Kindlichkeit der Heldin zu erregen. Indessen ist Iphigenie noch lange keine Antigone; schon Aristoteles bemerkt, daß der Charakter nicht gehalten ist: „die flehende Iphigenie sei der nachher sich willig aufopfernden durchaus nicht ähnlich." Schlegel sage schnell, er habe das Stück nicht gelesen, denn so zieht er sich noch am besten heraus. Soll denn nur der Irrthum fortleben! War es nicht schmählich dies falsche Urtheil noch nachzusprechen, da er sich doch von Schiller und sogar Prevost schon eines bessern hätte belehren können.

Wir mögen nicht alle Urtheile aufzählen, welche hier mächtiges Vorurtheil eingab; aber doch Welckers müssen wir gedenken, der freilich an manchen Stellen den Verdacht erweckt, sophokleische Kunstart nicht auf's Tiefste gefaßt zu haben, aber diese gerade haben wir hier. Man liest S. 415 der äschyl. Tril.: „Die Iphigenie des Sophokles war nach dem Vers bei Suidas s. v. πενθερός die geopferte (?). Euripides hat die ethische Idee aufgegeben, die ganze Handlung von der freien Willkühr des Kalchas abhängig gemacht — und sie in ein Familien- und Intriguenstück verwandelt." Ich würde nicht anders glauben, als daß Welcker von der Tragödie des Racine nicht aber von der griechischen spricht.

XIV.

Beschaffenheit und Verfasser der aulischen Iphigenie.

σεσώσμαι.
Iphig. Aulid. v. 1441.

Das Interesse, welches uns im Vorigen der Werth des Stückes einflößte, wird noch gehoben durch die Beschädigungen, die es im Lauf der Zeiten leider erfahren hat. Der Schluß ist mehr als verdorben; fast durchgängig aber scheint die zarte Oberfläche gelitten zu haben; gleich einem von der Zeit angefressenen edeln Bildwerk erhält das Ganze dadurch nur fast noch einen lebendigern Reiz, und jedenfalls wird noch ein elegischer Eindruck beigemischt. Allein hiezu kommt nun noch eine Menge von Umständen, welche die Kritiker schon lange Zeit beschäftigt haben, ohne daß ihnen gelungen wäre, nach irgend einer Seite hin die Untersuchung zu einem Abschluß zu bringen. Im Gegentheil muß ich der Meinung sein, daß man bisher noch gar nicht einmal alle die Punkte vollständig und klar neben einander gestellt hat, von denen die Entscheidung abhängig ist; daß man den Charakter der Composition und den Werth des Stückes großentheils außer Acht gelassen, ward schon gezeigt, allein auch mit mancherlei andern kritischen Argumenten ist man nicht sorg-

samer umgegangen; es war hier aber gerade die größte Behutsamkeit nöthig, weil keins dieser Argumente allein etwas entscheiden kann, sondern alle mit einander erst sich entweder gegenseitig unterstützen oder freilich auch sich gegenseitig entkräften. Eben durch solche Gegenseitigkeit wird die Untersuchung ganz ausnehmend schwierig und verwickelt, allein auch dadurch wieder anziehender. Ich wünsche nun im Folgenden nicht sowohl Richter, als vielmehr nur Referent der Sachlage zu sein, denn wenn nur erst alles, zumal in seiner verschiedenen Abhängigkeit, ermittelt worden, ist urtheilen leicht, und dies dürfte billig dem Leser zum Lohn seiner Aufmerksamkeit überlassen bleiben. Aber gesetzt auch, die Sache bliebe dennoch unentschieden, so verspreche ich wenigstens, daß mittlerweile unsere Hauptsache soll gefördert worden sein, nämlich die Einsicht in die verschiedenen Charaktere der Dichter und in den Entwickelungsgang.

Ich muß mit der Betrachtung über den Schluß des Stückes anheben, denn hier betrifft es die Beschaffenheit des Textes selbst. Porson bemerkte zuerst, daß der Schluß, aus sprachlichen Gründen nicht echt sein könne, Matthiä, Elmsley und auch neuerdings Hermann haben diese Ueberzeugung getheilt. Am auffallendsten sind nicht nur die gröbsten Verstöße gegen unverbrüchliche Gesetze des Trimeters, wie sie kaum durch die gewöhnlichen Fehler des Abschreibens entstanden sein können, sondern auch das gänzliche Versagen und Ausbleiben des Verses. Was soll man also glauben? Daß am Schluß des Volumens der Ausgang des Stücks fehlte, und daß erst ein Abschreiber später Zeit, des Verses ganz unkundig, jene Ergänzung versuchte? Dafür ist nun wieder das Ganze viel zu sehr in Uebereinstimmung mit der Composition, auch an sich zu poetisch, und man wird nicht anders umhin können, als statt des Ausfallens bloße Beschädigung anzunehmen, welche denn der Schreiber ungeschickt genug und mehr prosaisch ergänzte, vielleicht sogar dabei den undeutlichen Spuren des Zerstörten noch folgend.

Es hatte bisher den Anschein, als sei unser Stück nicht bloß am Schluß, sondern ebenso auch am Anfange beschädigt und vielleicht auch ergänzt. Schon der Eingang mit Anapästen schien nicht ganz im Charakter des Euripides, und wenn nun zumal auch beim Rhesus Bedenken gegen die Echtheit waren, so fehlte für Euripides jede Analogie, welcher vielmehr jedesmal sein Stück mit einem Prolog beginnt. Und wirklich schien sich auch wenigstens ein Fragment eines solchen Prologs der aulischen Iphigenie des Euripides zu finden, der also nur durch irgend ein Schicksal verdrängt scheinen mußte. Musgrave bemerkte im Aelian (Hist. anim. VII, 39.) folgendes Citat: *καὶ ταῦτα μὲν ὁ τοῦ Σοφίλου* (Sophokles nämlich) *ἐν ταῖς Ἀλωάδαις· ὁ δὲ Εὐριπίδης ἐν τῇ Ἰφιγενείᾳ*

> *Ἔλαφον δ' Ἀχαιῶν χερσὶν ἐνθήσω φίλαις*
> *κεροῦσσαν, ἣν σφάζοντες αὐχήσουσι σὴν*
> *σφάζειν θυγατέρα.*

In der That von einer merkwürdigen Beschaffenheit ist dies kostbare Fragment, weil es durch sich selbst so deutlich spricht, erstlich, daß Artemis diese Worte muß gesprochen haben und zweitens, daß sie nur in einer aulischen Iphigenie des Euripides vorgekommen sein können. Aber in diesem Stück, das wir ja doch haben, finden sie sich nicht. Wären sie aber ausgefallen, wo soll dies geschehen sein? Porson, der erste und also auch unbefangenste, der hierüber eine Betrachtung anstellte, entschied sich in seiner Antrittsrede, die seinen Adversarien beigedruckt ist, für den Prolog; daß der gegenwärtige Anfang so durchaus uneuripideisch ist, schien entgegenzukommen. Boeckh griff nun dies mit Eifer auf, um daraus eine Bearbeitung durch den jüngern Euripides zu beweisen, ja es gab ihm den Mittelpunkt ab für seine Lehre von den häufigen Ueberarbeitungen. Ganz wo anders hin lenkte Bremi ein (philologische Beiträge aus der Schweiz I. p. 143). Wenn nämlich die Anrede an Agamem-

non in jenem Fragment nicht in den Prolog zu passen schien, weil dort nur Artemis allein auf der Bühne ist, so mußte man sich nach einem andern Ort umsehen, wo das Fragment etwa ausgefallen sein könnte und da mußte man nun aus mehreren Gründen zunächst auf den verdorbenen Schluß gewiesen werden. Ich gestehe Bremi zu, daß er seine Gründe recht scheinbar vorzubringen gewußt, aber ich kann ihm nicht einräumen, daß unsere Iphigenie Dinge enthält, welche sich nicht zu einem Ganzen schicken, so daß schon darum ein anderer Schluß verlangt werde. Dagegen könnte ich ihm, falls es auf bloße Scheinbarkeit der Gründe ankäme, auch noch beibringen, daß Dictys (de bello trojano cap. 29.) ausdrücklich bei dem Wunder einer erschallenden Stimme der Diana erwähnt. Bremi hat in seiner Ansicht Nachfolger gefunden, sogar Hermann baut seine neueste Ausgabe dreist darauf, dessen Recensent in der Schulzeitung (vom 3ten Juli 1833) davon urtheilt: „Und Hermann hat nun das Erscheinen der Diana als fast nothwendig zur Vollendung des Stücks gehörig dargelegt, daß jeder Zweifel schwinden muß, wozu freilich auch die Ueberzeugung gehört, daß der jetzige Exodus unächt ist.“ Dies macht begierig auf Hermanns neue Gründe; sie lauten p. XVII. Hucusque genuina Euripidis. Patet nihil reliquum esse, nisi ipsum sacrificium. Id quum in scena peragi mos vetaret, verbis exponi ab aliquo debebat. Poterat autem aut peractum enarrari ab nuncio, aut quemadmodum eventurum esset praedici ab dea. Horum posterius Euripidi placuisse ex Aeliano cognovimus, neque obscurum esse potest, cur id praetulerit. Nam si nuncius rem referret, nihil ille nisi quod actum esset poterat enarrare. Ita acciperemus, per miraculum Iphigenia e conspectu sublata cervam ad aram jacuisse, nesciremus autem, quid factum esset virgini: id quod prorsus a more et lege Graecae tragoediae abhorret. Quocirca Euripides, ut satisfaceret spectatoribus, Dianam introduxit, idque haud dubie statim post illum chori paeanem, quae miseram

matrem consolaretur, non morituram esse filiam affirmans. Ich gestehe nun, daß mich schon der allzufertige und zuversichtliche Ton dieser oberflächlichen Argumentation mißtrauisch machen mußte, besonders aber noch das Umsichwerfen mit solchen hermannischen Redensarten als: prorsus a more et lege Graecae tragoediae abhorret. Aus dem Aelian erhellt nicht, daß das Fragment in den Schluß gehört, dies war erst zu beweisen, dies ist ja eben der Streitpunkt. Daß zum Schluß der Rettung Iphigeniens durch die Gottheit in irgend einer Art gedacht werden mußte hat seine Richtigkeit und ich habe namentlich zeigen können, daß auf diesen Effekt das ganze Stück mit außerordentlicher Kunst angelegt ist. Allein wie sollte dies nun geschehen? Die wirkliche Opferung vorzustellen streitet gewiß nicht überhaupt gegen die griechische Tragödie, vielmehr scheint gerade Aeschylus so gedichtet zu haben; daß aber eine Erzählung durch den Boten nicht im Sinne des Euripides sei, wird niemand behaupten wollen, denn vielmehr besteht gerade hierin die größte Stärke dieses Dichters, und gerade sucht er überall dergleichen herbeizuführen. Oder konnte die Erzählung nicht leisten, was hier gefordert wird? Ich behaupte in dreistem Widerspruch gegen Hermann sogar, daß sie dies allein leisten konnte, sie allein konnte den Effekt des Wunders, und darauf kam es an, hervorrufen: oder will Hermann auch im Oedipus auf Kolonos statt jener Erzählung lieber einen Gott reden hören, welcher statt des faktisch geschehenen Wunders bloß im Voraus sagt: ich werde diese Lösung herbeiführen und das Wunder zur schon rechten Zeit bewerkstelligen?! Nein, solcher Meinung ist Hermann allein und niemand weiter. Uebrigens sind die Fälle mit seinem Entweder-Oder noch nicht erschöpft, es wäre auch möglich, daß zwar das Opfer wirklich erzählt würde, daß aber Artemis doch vor dieser Erzählung selbst noch erschiene, den Agamemnon anredete und ihn vertröstete. Dies, was Bremis Meinung scheint, geht freilich nimmermehr an, selbst der schlechteste

Dichter würde etwas so verkehrtes sicherlich nicht gemacht haben, vollends aber ist es ganz unmöglich in unserm Stück, welches mit so unvergleichlicher Kunst sich aufs deutlichste die Wirkung des plötzlichen Wunders, versteht sich des faktisch eintretenden Wunders, ausspart und vorbereitet. Hermann opfert nun die Erzählung ganz, er sieht ein, daß dies doppelte nicht stattfinden kann, aber wenn er glaubt, daß die Erscheinung der Göttin besser sei und mehr leiste, als eine Erzählung, und wenn er sogar jenes nothwendig nach den Gesetzen der griechischen Tragödie fordert, so befindet er sich in einem Irrthum, dem er mit aller Sicherheit der Worte nicht aufhelfen kann. Gewiß ist zur Lösung des Stücks das Faktum unerläßlich; es muß erzählt werden, wie die Göttin beim Opfer, als das Beil zum Streich erhaben war, gegen alles Erwarten erschien, daß die Jungfrau geraubt und die Hirschkuh an ihrer Stelle war; dagegen daß die Göttin selbst zum Schluß auftritt und bloß verspricht, sie wolle helfen, daß sie im Futurum redet, dies löst durchaus nicht, desto sicherer aber entkräftet es die ganze Wirkung und die ganze Poesie. In der That wäre dies, falls überhaupt ein solcher Fehlgriff nur jemals einem Dichter möglich sein könnte, der größte und seltsamste der sich denken läßt, vortrefflich für eine Parodie der Tragödie, damit niemand überrascht werde, jeder an das Wunder glaube und genau wisse, was nun ferner aus der Jungfrau werden solle. Aber auf solche Gründe gestützt hat Hermann den ganzen Schluß schlechthin verworfen und statt dessen geradezu das Fragment bei Aelian als den wahren Schluß unserm Stück beidrucken lassen.

Geht man dagegen den für unächt erklärten Schluß durch, so läßt sich das durchaus Passende und sehr Poetische gar nicht leugnen. Daß er von demselben herrühre, auf dessen Schuld zugleich alle jene groben Verstöße gegen das Metrum kommen sollen, ist vielleicht schwer zu glauben. Selbst Hermann hat dies nicht annehmen mögen, obwohl man schon vor ihm solcher Meinung war;

er sieht sich vielmehr veranlaßt die große Corruption wieder noch von dem Antheil jenes Anfälschers zu unterscheiden, welchen er den klassischen Zeiten näher zu rücken scheint, ohne doch mit Boeckh einen Ueberarbeiter anzunehmen. Er versuchte nun durch Conjectur den Schluß so herzustellen, als er sich dachte, daß er etwa aus der Feder eines solchen Ergänzers könnte geflossen sein. Wer wüßte nicht, daß Hermann auf seinem eigenthümlichsten Felde ist, wo es die Conjectur gilt, und in der That hat er vieles so hergestellt, daß sich auch ein klassischer Dichter dessen nicht mehr würde zu schämen haben, versteht sich nämlich in Vers und Sprache, denn daß Sinn und Gedanke vortrefflich sind, ward schon gesagt. Aber wenn nun auch ganz einzelne Stellen übrig blieben, die weniger leicht heilbar waren, oder Lücken behielten, was hindert dies, den Schluß für echt und nur beschädigt oder höchstens verunstaltet zu halten: muß doch Hermann selbst eingestehen, daß auch das ganze übrige Stück an so groben Fehlern und Verderbtheiten leidet, wie kein anderes, ferner daß auch hier ungeschickte Versuche der Herstellung begegnen; überdies bleibt ja auch für beides der gemeinsame Grund in der besonders geringen Anzahl und äußerst schlechten Beschaffenheit der Handschriften, und nichts liegt mehr in der Natur der Sache, als daß am Schluß sich solche Gebrechen müssen gehäuft haben, weil das Ende des Volumens natürlich zerstörenden Einflüssen am meisten ausgesetzt war. Also bleibt kein Grund mehr übrig, für den Ausgang des Stücks eine besondere Art von Verfälschung anzunehmen, noch auch jenes Fragment für den wahren Schluß zu halten. Und was will denn Hermann auch, wenn er darum das älianische Fragment vorzieht, weil hier Aufschluß über das Schicksal der Jungfrau gegeben werde: enthält dies etwa der wahre aber nur corrumpirte Schluß nicht auch? Agamemnon selbst nimmt sich ja aus dem Bericht des Boten ab:

ἔχει γὰρ ὄντως ἐν θεοῖς ὁμιλίαν.

ὄντος wahrscheinlich muß man lesen, aber nicht ὄντως, was zwar ein philosophischer aber schwerlich ein poetischer Ausdruck ist. Dies aber ist nicht bloß schön und gewählt, sondern auch bedeutsam gesagt, und ich glaube hierin eine kaum zweifelhafte Rückbeziehung auf poetische Intentionen zu sehen, die den Gehalt des Stückes ausmachen: ὄντος ἐν θεοῖς ὁμιλίαν ist gesagt mit Hindeutung auf die Vermälung, deren Iphigenie theilhaft werden sollte, und zwar mit einem Gotte; Agamemnon sagt dies tröstend der Klytämnestra, welche sich gefreut hatte, in Achill einen von Göttern abstammenden Schwiegersohn zu besitzen; diese Freude, die Agamemnon ihr zerstört zu haben schien, ist nun in anderer Art und wirklicher erfüllt worden (in welchem Sinn man auch allenfalls ὄντως lesen könnte), und eben hiedurch erhielte das Stück seine mildeste Lösung und schönste Befriedigung. Es liegt dies zu sehr in der runden Composition des Ganzen, dagegen weicht das Vorkommen Agamemnons und der Klytämnestra zum Schluß zu sehr von der gewöhnlichen Auffassung der Fabel ab, als daß eine ungeschickt ergänzende Hand dies erst könnte hineingebracht haben.

Aber was nun mit dem Fragment bei Aelian anfangen, wenn es einmal nicht am Schluß der Iphigenie seine Stelle haben kann? Ist es denn ganz unmöglich, daß es Prolog sei? Das Futurum ἐνθήσω und σφάζουσιν schickt sich sogar für den Prolog gewiß viel besser und es fragt sich nur ob die Anrede an Agamemnon, wenn dieser nicht auf der Bühne ist, etwas Befremdliches habe. Ich glaube nicht; erstlich kann ich anführen daß auch Athene zum Schluß der taurischen Iphigenie ganz ähnlich den Orest anredet, der doch dort sicherlich nicht gegenwärtig ist. Allein nun ist auch jene Anrede an den abwesenden Agamemnon im Prolog gerade sehr schön, weil er es ist, auf den die Collision am härtesten fallen wird; ihm gilt jene Rettung fast noch mehr als Iphigenien selbst: gerade diese Anrede im Prolog ist poetisch und wesentlich, sie verbürgt uns

erst ganz daß jene Worte einem Prolog gehören. Aber dem Prolog der vorliegenden aulischen Iphigenie? das ist eine ganz andere Frage. Daß der jetzige Eingang Spuren der Unechtheit an sich trage, mag nicht einmal Hermann behaupten, und daß er schlecht sei, ist nicht wahr. Aber wie ist nun zu entkommen: Aelians Notiz ist zu ausdrücklich, als daß man sie für falsch halten könnte, und ein Schreibfehler im Namen des Euripides ist auch nicht möglich, da er ihn gerade dem Sophokles gegenüber stellt. Soll man also etwa mit Boeckh an eine doppelte Bearbeitung glauben? Aber es ist doch nicht glaublich, daß Aelian einen so wesentlich andern Text gehabt haben werde als wir; war statt des euripideischen Originals die Bearbeitung im Umlauf, so mußte er sie wohl auch haben, hatte er noch das Original, warum erhielt sich nicht vielmehr dieses? Wenn auf irgend einem Stück der Verdacht späterer Ueberarbeitung ruht, so ist dies die Medea, allein sie hat dadurch nicht ihren Prolog verloren, sondern der erste Vers, den Aristophanes daraus in den Fröschen anführt, wird noch heute ebenso gelesen.

Bevor wir aber die Boeckhische Ansicht näher prüfen und eignen Vermuthungen über Verhältnisse des Verfassers Raum geben, müssen wir uns den poetischen Charakter des Stücks noch besonders klar machen. Wir konnten nicht umhin, schon bei der Zergliederung die Solidität der Composition zu rühmen; so folge denn hier noch ein näherer Vergleich erstlich mit sophokleischen und dann mit eurideischen Stücken.

Zwei Werke des Sophokles sind im Ganzen sowohl als im Einzelnen bei aller Verschiedenheit der Stoffe und Situationen doch der Auffassung nach sehr verwandt, ich meine Ajas und Antigone. Zunächst findet sich in jenen beiden Stücken und ganz vornehmlich im Ajas unverkennbar die Wendung, daß alle Handelnden und besonders auch der Chor Odysseus den Feind des Ajas schelten und ihm alles Böse zutraun, und doch ist er es nachher gerade welcher alles herrlich hinausführt und

sich in überraschender Größe zeigt: wer sähe nicht, daß dies pünktlich übereinkommt mit dem schlechten Licht, das in unserm Stück mit soviel künstlerischer Absicht auf die Seher und sogar auf die Gottheit selbst geworfen wird; ähnliches in der Antigone, wiewohl hier weniger deutlich, weil complizirter. Endlich findet sich im Ajas der Satz, welcher in allen Erfindungen unseres Stücks schöpferisch wirkt und ihren Mittelpunkt recht eigentlich ausmacht, nämlich der Gedanke, daß der Mensch seiner Entschlüsse, seiner Ansichten, seiner Liebe und seines Hasses nicht freier Herr sei und daß er nicht vorhersehen könne, wohin er sich damit noch werde umwenden können; dieser Satz kommt in den Schlußversen des Stücks, früher im Munde des Chors und auch des Ajas selbst vor und man sieht offenbar, daß es eben nur die bewußte Aussprache dessen ist, was wir hier in der Iphigenie in so großer Kunstvollkommenheit haben, das Uebergehen aller Personen zum Gegentheil dessen, was sie anfangs wollten, liebten, haßten, was sie für wahr, für recht, für nothwendig und pflichtmäßig hielten.

In der Iphigenie haben die Freier der Töchter des Tyndareos jenen tyndareischen Eid geschworen, sich gegenseitig zu helfen: der Eid zwingt nun Agamemnon und doch will er ihn brechen und will die Götter nur dafür um Verzeihung bitten. Man vergleiche für letzteres noch Antig. V. 65. und Elekt. V. 400. Diese Idee aber fällt ihrem Inhalt nach nur ganz auf den obigen Hauptgedanken zurück und spielt nur in sofern eine Rolle in der sophokleischen Poesie und Weltanschauung. Nämlich: weil der Mensch doch immer in der Irre geht, weil er nie absehen kann, was noch kommt und sich gestalten wird, weil er nicht Herr seiner Ueberzeugungen ist, weil er für die Beständigkeit und Unveränderlichkeit derselben und seines ganzen Selbst nicht einstehen kann, darum sollte er auch nie schwören:

ἄναξ, βροτοῖσιν οὐδέν ἐστ' ἀπώμοτον!

So sagt Tiresias zu Kreon in der Antigone, der nachher noch

ganz anderer Meinung werden wird. Im Ajas nun aber tritt dieser Gedanke von dem Schwur ganz deutlich mit jenem von dem Umschlagen menschlicher Gesinnungen und Ueberzeugungen in den eben bemerkten Zusammenhang:

Ἅπανθ' ὁ μακρὸς κἀναρίθμητος χρόνος
φύει τ' ἄδηλα καὶ φανέντα κρύπτεται·
κοὐκ ἔστ' ἄελπτον οὐδὲν, ἀλλ' ἁλίσκεται
χὠ δεινὸς ὅρκος χἀι περισκελεῖς φρένες.'

Nichts Aehnliches findet sich irgendwo bei Euripides, vielmehr an Stelle dessen die Jesuitenmoral:

ἡ γλῶσσ' ὀμώμοχ', ἡ δὲ φρὴν ἀνώμοτος!

und das läßt er den Hippolyt sagen, den er als Tugendhelden zeichnen will, ganz davon zu geschweigen, daß er nur sein dramatisches Ungeschick bekundet, indem er die Collision mit dem Eide, die ihm doch etwas hätte ergeben können, sich sogleich selbst verdirbt.

Ferner hat noch der Ajas eine andre wesentlich sophokleische Intention mit der Iphigenie gemein. Dort kommt Teukros zu spät, sein Bote kommt zu spät, obwohl man ihm Eile aufs äußerste gerathen hatte, endlich kommt Tekmessa und der Chor zu spät, um dem Selbstmord des Ajas zu wehren: dem entspricht, wenn Agamemnon dem Greise Eile und alle Vorsicht auf der Reise empfiehlt und er doch schon vor der Reise vom Menelaus ergriffen wird. Eine Abspiegelung derselben poetischen Idee ist denn auch nur das unerwartete Mitkommen der Klytämnestra uud die Worte Agamemnons: *ὑπῆλθε δαίμων* cet. sind nur eine speciellere Anwendung des allgemeinern Satzes den wir eben aus dem Ajas anführten; aber auch diese speciellere Sentenz tritt wieder in der Antigone und im König Oedipus ganz ins dramatische Leben ein und macht dort die Seele der Verwickelung aus.

Und so dürfte sich schwerlich irgend eine poetische Hauptwendung in der Iphigenie finden, für die sich nicht das Ent-

sprechende und aus derselben Wurzel Emporgewachsene auch im Ajas nachweisen ließe. Was das Wiederkommen derselben Gedanken in entgegengesetztem Sinn und im Munde sich gegenüber stehender Personen betrifft, so denke man an die Reden und Vorstellungen, mit denen Ajas sich die Unmöglichkeit ausmalt, jemals zu seinem Vater Telamon zurückzukehren, so daß er sogar davon zum Tode gedrängt wird, und wie darauf Teukros in ganz veränderter Lage nach dem Tod des Ajas sich ähnliches wiederholt. Der Agamemnon der Iphigenie ferner schilt seinen Bruder Menelaus einen schlechten Mann; dies Wort fällt letzterem schwer auf das Herz, er kann es nicht vergessen und schon als der Verfolg ihn besser gerechtfertigt, bringt er jenes Wort noch wieder, um sich von dem kränkenden Vorwurf völlig zu reinigen; dasselbe wiederholt sich in der Art, wie Achill auf Klytämnestrens Anrede „Sohn der Göttin" nachher zurückkommt: ganz unverkennbar eben diese Intention zeigt uns nun der Ajas, da, wo Agamemnon dem Teukros kränkend den Sohn der Sklavin zu hören giebt, denn nachdem Teukros die Rechtfertigung kräftig gelungen ist, kehrt er zuletzt noch auf das verwundende Wort zurück: So großes that Ajas und ich mit ihm, ich, der Sohn der Sklavin! Auch wird man die Zeichnung des heroisch stolzen, eigenmächtig gebieterischen, aufwallenden und überall gleich zu Thätlichkeit gereizten Menelaus in beiden Stücken sehr verwandt finden. Endlich, wie dort Klytämnestra ihren Gemahl, dessen Gesinnung und dessen eignes Leiden sie verkennt, mit einem Strom von Vorwürfen bestürmt, von wahren und unwahren, ebenso und in demselben Interesse tief darstellender Poesie müssen hier auch Menelaus und Agamemnon den verkannten Ajas mit Schmähreden und Verunehrungen überhäufen: sie sind dabei aber eben so wenig frevelhafte Menschen, als Klytämnestra eine schlechte Gemahlin oder ein zänkisches Weib; nur das oberflächlichste Verständniß mag mit Solger so auffassen können, wobei

der Poesie und den Worten des Dichters gleiche Gewalt geschieht. Wahrlich die Poesie und den Geist des Sophokles, das Innerste seiner feinen Kunst haben wir hier, nicht aber etwas Aeußerliches, das ihm auch ein Geringerer hätte absehn können; und doch streift Euripides auch nicht einmal äußerlich an solche Dinge, sondern seine Kunstart geht einen ganz andern Weg.

Wollen wir außer diesem Durchgängigen noch mehr Einzelnes anführen, so fehlt es auch daran nicht. Zu Anfange der Iphigenie in den anapästischen Reden, welche Agamemnon mit dem Greise wechselt, begegnet im Munde des Ersteren der Gedanke: Ich beneide dich Greis um deine Niedrigkeit und Unberühmtheit, denn dir droht keine Gefahr. Derselbe Gedanke in der langen gleichfalls anapästischen Rede des Chors im Ajas V. 153, wo die Schiffer sagen: Wir sind sicher vor solchem Unglück und solcher Verläumdung, das trifft nur die Großen und Mächtigen.

Nicht minder bemerkbar sind die vielfältigen Anklänge an die Antigone. Die vorübergehende Auffassung von der Unheiligkeit der That Agamemnons und die sorgfältig herausgekehrte Collision zwischen menschlicher und heiliger Pflicht stellt schon beide Stücke sehr gleich, sodann die Unfreiwilligkeit Agamemnons. Von einzelnen Versen weist v. 391 der Iphigenie:

εἰ δὲ μὴ βούλει φρονεῖν συ, τἄμ᾽ ἐγὼ θήσω καλῶς

auf die Worte hin, welche Antigone zur Ismene spricht. Niemand aber kann die Verwandtschaft folgender zwei Verse verkennen, aus der Iphigenie (v. 397):

συσσωφρονεῖν γάρ, ἀλλ᾽ οὐ συννοσεῖν ἔφυν.

und aus der Antigone (v. 523):

οὔ τοι συνέχθειν, ἀλλὰ συμφιλεῖν ἔφυν

oder aus der Iphigenie (v. 510):

τὸ μαντικὸν πᾶν σπέρμα φιλότιμον κακόν.

und aus der Antigone (v. 1056):

τὸ μαντικὸν γὰρ πᾶν φιλάργυρον γένος.

Aehnliches auch im König Oedipus, und zwar in derselben Intention, so daß Schiller, der hier tadelt auch dort tadeln müßte. Minder Handgreifliches übergehe ich lieber und mache nur aufmerksam, wie sehr sophokleisch die poetische Intention unserer Iphigenie ist (v. 667):

ζηλῶ σε μᾶλλον, ἢ 'μέ, τοῦ μηδὲν φρονεῖν.

Will man eine specielle Parallelstelle haben, so denke man an die Worte des Tiresias im König Oedipus (v. 316):

φρονεῖν ὡς δεινόν!

Auch die Elektra ist in Poesie und Wort solcher Anklänge voll. Die unvergleichliche Stelle, wo Klytämnestra sich ihre Verlassenheit im Palast nach Iphigeniens Tode ausmalt: wie glaubst du, daß mir zu Muth sein müsse, wenn ich Iphigeniens Sessel leer neben mir stehen sehe und die Zimmer der Tochter leer; ganz diese selbe Poesie lesen wir in der Elektra v. 266. Elektra sagt zum Chor: wie glaubt ihr, daß mir zu Muth sein müsse, wenn ich diesen Aegisth auf meines Vaters Sesseln sitzen sehe, ihn dessen Kleider tragen u. s. w. Bis auf Construction und Wort stimmt dies, in der Iphigenie:

τίν' ἐν δόμοις με καρδίαν ἔχειν δοκεῖς,
ὅταν θρόνους τῆσδ' εἰςίδω πάντας κενούς —

In der Elektra:

ἔπειτα ποίας ἡμέρας δοκεῖς μ' ἄγειν
ὅταν θρόνοις Αἴγισθον ἐνθακοῦντ' ἴδω
τοῖσιν πατρῴοις, εἰςίδω δ' ἐσθήματα —

Noch viele Anklänge anderer Art finden sich in der Elektra, die überzeugender sind, wenn man sie selbst bemerkt, als wenn ich einzelnes davon anführe.

Auch in den Trachinierinnen wird man noch außer jener allgemeinern Aehnlichkeit, die alle sophokleischen Stücke haben, manches auffinden können, was näher auf unseres hindeutet. Etwas der Art sehe ich z. B. darin, wie dort Lichas von dem Heer aufgehalten wird und wie hier fast mit ganz ähnlichen Worten der Klytämnestra und Iphigenie geschieht; allein es liegt auch dieselbe poetische Intention zum Grunde, durch solche Verzögerung den Eindruck zu spannen.

Noch verwandter ist der zweite Oedipus; hier haben wir auch diesen reichern Fluß der Rede, der unser Stück den übrigen sophokleischen freilich sehr unähnlich machen müßte; besonders aber vergleiche man am Schluß beider Stücke die Beschreibung und poetische Behandlung des Wunders: man wird hier schwerlich eine verwandte Künstlerhand verkennen dürfen.

Nur der Philoktet ist noch übrig und gerade dieser gewährt eine ganz besondere Aehnlichkeit mit der Iphigenie, im Ganzen wie im Einzelnen. Wir haben die Zergliederung dieses Stückes bereits dahin angestellt und können das Auffinden der Verwandtschaftspunkte dem Urtheil des Lesers anvertraun, nur auf einiges weisen wir hin. Ganz ähnlich als in der Iphigenie Achill, ist dort dessen Sohn Neoptolemos behandelt: eben wie dieser will jener dort alles gut machen was er anfangs verschuldet zu haben glaubt, sein Leben ist ihm nicht zu theuer. Besonders nun ist die Behandlung und Einführung der Gottheit, welche hier wie dort das Stück löst, ganz dieselbe und gerade hierin weichen beide Stücke schnurstracks von allen euripideischen ab. Euripides nur hat dei ex machina, nicht Sophokles; dasselbe gilt aber von der Iphigenie. Nicht daß überhaupt ein Gott am Schluß erscheint und das Stück löst, kann etwas gegen sich haben und jenen so übelberüchtigten Namen zuziehn, sondern nur, wenn der Dichter seine Willkühr hinter die göttliche Allmacht versteckt, wenn er, statt das Stück innerlich zu verarbeiten und aus der

Entwickelung der Stimmungen die Lösung herbeizuführen, plötzlich den Gott eintreten läßt, der durch seinen Machtspruch vielmehr den Knoten durchhaut. Davon kann nun in unsern Stücken gar nicht die Rede sein, vielmehr durch jenen Widerspruch, durch den Zweifel an der Gottheit wird das Erscheinen derselben gleichsam gerufen und hervorgelockt. In der Iphigenie ließ sich dies ganz deutlich zeigen und nicht minder im Philoktet: der arme beklagt sich, daß die Götter ihm nie etwas süßes zugefügt, er ruft, als Odysseus ihn gegen Troja führen will, ihre Rache auf gegen diese Gewaltthat, und sagt dabei sehr bedeutsam: er wisse daß sie noch Gerechtigkeit üben und daß eben diese Sendung des Odysseus zu ihm davon zeuge. Ja wohl, aber in ganz anderm Sinne als er es meint, denn vor Troja soll ihm ja nur eben Heilung und Ruhm werden; er dagegen stellt sich fälschlich vor, daß nur in der Heimath für ihn Wohlfahrt sei. Hiedurch gerufen und gefordert, erscheint denn zuletzt Herkules, und er erscheint erst, ganz wie in der Iphigenie, da jeder durch Aufopferung diese göttliche Lösung sich verdient. Odysseus hat seinen Auftrag klug ausgerichtet, und dem Befehl des Zeus gemäß mit Festigkeit gehandelt; Neoptolemos that, was ihm Odysseus auftrug und doch kehrte er edel zu seiner Gesinnung zurück, er schonte sein Leben nicht und wollte auch, um nur sein Wort zu halten, den Philoktet heim nach Skyros schiffen, also dem Ruhm entsagen, der ihm selbst bevorstand. Als Helden auch hat sich Philoktet in seiner großartigen Festigkeit gezeigt, er will lieber — doch wir haben ja über alle diese Dinge wohl schon vorhin zur Genüge gesprochen.

Aber so ähnlich unser Stück in vielen Punkten dem Sophokles ist, so unähnlich scheint es in allen dem Euripides. Er hat Stücke mit denselben Situationen immer sehr anders behandelt; ganz besonders liebt er nun auch den Heldentod der Jungfraun, den er in der Hecuba, als

Hauptsache darstellt, in andern episodisch angebracht hat. Gerade was Aristoteles und Schlegel von unserer Iphigenie fälschlich forderten und was Racine mit so großer Verkehrtheit änderte, das findet sich in der Hecuba des Euripides, denn hier fleht Polyxena allerdings nicht für ihr Leben, sie ist sogleich entschlossen, aber sie hält ihr Leben auch nicht sonderlich werth, sie giebt dem Zwange ganz passiv nach und deklamirt dabei doch auf einmal, sie sterbe frei den Heldentod. Hier ist nichts von jener unnachahmlichen Kunst, wie in der Iphigenie Natur und künstlerischer Effekt sich vereinigt, so daß die Jungfrau allerdings ihr Leben freiwillig opfert, nachdem es ihr durch den Beistand Achills schon wieder zu gehören schien, wie sie ihr Leben freiwillig opfert, gerade da es durch Achills Liebe so hoch an Werth gewonnen hat. Und vollends nun vergleiche man in solcher Rücksicht die Reden der Makaria in den Herakliden. Letztere suchen Schutz beim atheniſchen König Demophon, als soeben durch den Seher der Befehl ergangen ist, es müsse der Demeter eine Jungfrau geschlachtet werden, welche von edelm Vater abstamme. Dies hält Demophon von sich und seinen Töchtern fern und muthet es den Ankömmlingen zu. Makaria erbietet sich selbst unter den Herakliden, denn, sagt sie, mich wird doch keiner heirathen, auch geht's uns schlecht genug, so daß sterben immer noch das beste ist. Makaria geht ab zum Tode, der Tod wird nicht einmal berichtet und es beginnen jetzt andere Scenen. Man hört von einer Schlacht, in der Hyllus zu Gunsten der Herakliden gesiegt, aber auch Hyllus tritt nicht auf, sondern Alkmene, um erst mit Eurystheus einen zänkischen Wortwechsel zu führen und dann rachsuchtig auf seinen Tod zu bestehn; er ists zufrieden und mit solcher Art von Befriedigung schließt das Stück. Oder Evadne in den Schutzflehenden, durch deren Tod der Dichter sein Stück noch mit ein bischen Großmuth und Edelsinn aufzuschmücken meinte. Kapaneus Leichnam wird verbrannt; auf einmal stürzt sich dessen Gemahlin Evadne, von der

sonst im Stück gar nichts vorkommt, in die Flammen, so daß man versucht ist zu glauben, Euripides habe etwa erst bei einer spätern Aufführung diese Scene zu größerer Rührung eingelegt. Ueberhaupt bringt er so einzelne abgerissene Züge von Edelmuth gerne an, die aber, weil sie nicht natürlich im Ganzen wurzeln, nie einen wahren Eindruck machen können. Der Art noch der Tod des jungen Menoikeus in den Phönissen. Tiresias hat den Göttersprüch verkündet, welcher den Tod von Kreons Sohn Menoikeus fordert. Daß man keinen Grund davon sieht und daß Kreon seinen Sohn durch die Flucht dem Göttergebot und seinem Schicksal glaubt entziehen zu können, ist das Geringste, aber Menoikeus willigt in die Flucht nach Dodona ein, läßt sich mit Reisegeld versorgen und auf einmal stürzt er sich aus lauter Großartigkeit vom Felsen. Was soll dies für einen Eindruck machen? Hat der Dichter etwas gethan, dem Zuschauer den Menoikeus werth zu machen, wie etwa die reizende Iphigenie, hat er eine solche That motivirt, hat er das Poetische zu nutzen gewußt? Nein, sondern der Sohn belügt bloß seinen Vater, damit der Zuschauer auf einmal aus den Wolken falle, wenn er den höchst unerwarteten, aber doch ziemlich gleichgültigen Tod vernimmt. Dies muß hinreichen um einzusehn, welch ein Abstand nicht bloß dem Werth, sondern auch der Kunstart nach zwischen unserer Iphigenie und Euripides ist. Gerade wo diese ihre Vollendung hat, da fehlt es dem Euripides durchaus, und gerade wieder was seine poetische Kraft ist, davon konnte sich in der Iphigenie nichts zeigen. Wieweit sind solche zusammenhangslose Theatercoups entfernt von der tiefsinnigen, herzenskundigen Führung der Charaktere, und von jener sichtbaren göttlichen Schicksalslenkung die erhaben, majestätisch und poetisch über Allem schwebt: wir stehen hier nicht auf einem Boden der Willkühr und des blinden Zufalls, sondern in dem feierlichen Moment der Gottesgegenwart. Und ferner welcher Abstand zwischen jener Anlage in der Iphigenie, wonach alle Charaktere sich in

ihrer Weise an einander zur größten Höhe, Reinheit und Herrlichkeit während des Stücks entwickeln, welch ein Abstand zwischen dem und der Art des Euripides, welcher keine seiner wohlfeilen Großmüthigkeiten ohne vielfache Schlechtigkeit auf der andern Seite erkaufen kann. So sind in der Hecuba und den Troerinnen die Griechen im höchsten Grade barbarisch, damit nur eine Fluth von Leiden über die kriegsgefangenen troischen Weiber sich ergießen könne. In der Alkestis gelang es ihm gewiß nicht sonderlich die Heroine anschaulich zu machen, allein auch schon um jenen geringen Grad von aufopferndem Sinn zu malen, machte er Admet und dessen abgelebte Eltern zu höchst verächtlichen Figuren, deren ganz unwürdige Gesinnungen er nicht einmal mit psychologisch wahren Farben zu schildern wußte. Um den Hippolyt zum Unschuldshelden aufzustutzen, mußten Götter und Menschen Hassenswerthes begehn, und so wird man nicht ein einziges Stück aufweisen können, in dem man nicht mehr oder weniger das Schöne im Einzelnen mit Zusammenhanglosigkeit oder Unerfreulichkeit des Ganzen bezahlen müßte. Woher das? Immer nur, weil Euripides weder Fleiß, noch Geschick, noch Tiefe besaß, um ein Stück durch und durch nach psychologischen Triebfedern und organischer Natürlichkeit der Motive sowohl im Einzelnen als auch in ihrem Zusammenhange zu componiren. In solcher Composition nun aber ist Sophokles ganz unübertroffener Meister und nur zufolge dieser Kunst erreicht er es, den größten Conflict und die größte Entwickelung der Willensäußerungen und Ansichten zu entfalten, während doch jede Person an ihrer Stelle jedesmal mit Ehre ihren Posten ausfüllt und auf ihrem Standpunkt nicht bloß ganz moralisch und angemessen, sondern auch zugleich edel und groß handelt; und der Tiefsinn des Schicksals und der Auffassung des Menschenlebens ist dann noch ganz obenein.

Sophokles versteht es überall mit nie wiedergesehener Meisterschaft die Effekte fein und sauber auszusparen, die Fäden rein

zu spinnen, und die Motive mit der größten Genauigkeit abzuwägen, und mit Klarheit und Deutlichkeit aus einander zu halten; bei Euripides geht alles durch einander, nichts gesondert, nichts entwickelt, alles sich aufhebend und widersprechend. Bei Sophokles immer der lebendigste durchaus drastische Dialog, bei Euripides häufig Silbenstecherei und Gezänk, oft ganz undialogische Behandlung der Rede, welche sogar in nicht wenigen Stücken, sonderlich in den Herakliden, ganz aufhört Rede zu sein und deren nackter Inhaltsangabe ähnlicher sieht; ein Fehler, von dem stellenweise kein Stück ganz frei sein möchte. Sophokles kann man den Dichter der Besonnenheit, *σωφροσύνη*, nennen: auch hievon trägt die Iphigenie so deutliche Spuren, namentlich in dem Benehmen Achills, welcher vor der Gewalt noch erst alle Mittel der Milde und Versöhnlichkeit zu versuchen anräth; Euripides dagegen ist, wo er am höchsten steht, der Dichter einer ungezügelten Leidenschaft. Zuletzt müssen wir auf das kommen, was ich in früheren Abschnitten die schweigende Poesie des Sophokles nannte, d. h. die Poesie der Situationen und ihrer Entwickelung aus einander, welche bei diesem Dichter noch rührend und entzückend bleibt, selbst wenn man sich alle Rede wegdenkt. Bei Euripides im Gegentheil schießt alles, was von dergleichen nur irgend vorhanden ist, in glänzende Worte, oft nur in Worte.

Nur hüte man sich aus diesen Aehnlichkeiten und Unähnlichkeiten sogleich etwas zu folgern; noch sehr vieles bleibt dabei zu betrachten. Zunächst blicken wir auf Boeckhs Annahme einer Ueberarbeitung zurück; wie ich glaube beruht sie nunmehr großentheils auf etwas Negativem, sofern Boeckh sich dies Verhältniß des Werths und des Charakters nicht recht klar machte. Er nahm einen Ueberarbeiter an, weil ihm das Stück in einzelnen Theilen zu mangelhaft schien, d. h. mehr in der Form; nun aber erweist es sich im Ganzen als sehr viel vortrefflicher und als ganz anders, als Euripides jemals gedichtet hat. Soll dies von

einem verschlechternden Bearbeiter herrühren? Darauf ist Boeckh wohl nicht vorbereitet. Nein, so schlecht der Orest des alten Euripides ist, so war der, welcher dem jüngern Euripides zugeschrieben wird, wohl noch viel schlechter, denn gewiß mochte er doch auch nur gehören unter die

μειρακύλλια
τραγῳδίας ποιοῦντα πλεῖν ἢ μυρία,
Εὐριπίδου πλεῖν ἢ σταδίῳ λαλίστερα.

Aber gesetzt auch einmal jenes Wunder, daß unsere Iphigenie durch einen Ueberarbeiter um so vieles vortrefflicher und gleichsam sophokleischer hätte gemacht werden können, wie sollte es wohl nur kommen, daß alsdann das Stück noch den Namen des Euripides behielt, denn hier wäre Fortbildung und nicht mehr Ueberarbeitung, niemanden aber ist es eingefallen, Sophokles den bloßen Bearbeiter des Aeschylus, Euripides den des Sophokles zu nennen.

Allein diese Ansicht von einer verschlechternden Bearbeitung gehört auch Boeckh nicht eigenthümlich, sie ist schon vor ihm von Eichstädt und Jacobs ausgesprochen worden. Wenn nun drei so gelehrte und so urtheilsfähige Männer hierin übereinstimmen, so läßt sich denken, daß es auch noch fernere und gewichtigere Gründe giebt, welche die Sache wenigstens recht scheinbar machen. Allerdings kommen Gründe zu jenem älianischen Citat hinzu, zuerst noch zwei fernere Citate, welche sich jetzt nicht in dem Stück befinden. Hesychius giebt als Citat aus der aulischen Iphigenie des Euripides ἄθραυστα mit der Erklärung ἀπρόσκοπα, jenes aber steht in dem vorliegenden Stück durchaus nicht und Valkenaers Versuch, es durch Conjectur hineinzubringen, verräth sich sogleich als gewaltsam und mißglückt. Das zweite Citat nun ist weniger direkt, allein noch sprechender. Aristophanes hat in der bekannten Stelle der Frösche viele Verse aus euripideischen Dramen eingeflochten, und die Scholiasten lassen es nicht an fleißigen Nachweisungen fehlen, woher ein jedes ent-

lehnt sei. Wo wir nun die Stücke haben, da passen diese Nachweisungen genau zu, nur in der Iphigenie in Aulis nicht. Wie der Scholiast angiebt, so ist die gemeinte Stelle zusammengesetzt aus Versen der aulischen Iphigenie, des Meleager, der Elektra und Hypsipile. Wir haben hievon nur noch die Iphigenie und die Elektra; für die Elektra aber trifft die aristophanische Verszeile:

ἵν' ὁ φίλαυλος ἔπαλλε δελφὶς

buchstäblich zu, denn wir lesen den Vers noch El. v. 435, zum vollständigsten Beweis, daß nun auch für die übrigen Citate ein eben so wörtliches Entlehnen zu erwarten sei. Die Stelle, welche aus der Iphigenie sein soll, heißt (Ran. v. 1309):

ἀλκυόνες, αἳ παρ' ἀενάοις θαλάσσης
κύμασι στωμύλλετε
τέγγουσαι νοτεροῖς πτερῶν
ῥανίσι χρόα δροσιζόμεναι·
αἵ θ' ὑπωρόφιοι κατὰ γωνίας
εἰ — ει — ει — ει — ει — ειλίσσετε δακτύλοις φάλαγγες
ἱστότονα πηνίσματα.

Der Scholiast merkt an: *διὰ τοῦ στωμύλλετε πάλιν εἰς αὐτὸν παίζει· ἐξ ἄλλων Εὐριπίδου δραμάτων κόμματα τίθησι καὶ οὐδὲν κατὰ τὸ ἑξῆς λέγει μέλος· ἔστι δὲ τὸ παρεγκείμενον ἐξ Ἰφιγενείας τῆς ἐν Αὐλίδι.* Daß man hier wörtliche Entlehnung erwarten müsse, liegt schon in der parodischen Intention des Komikers, welche der Scholiast sehr deutlich angiebt, nämlich Aristophanes machte aus lauter euripideischen Brocken ein buntscheckiges Gemisch ohne Zusammenhang: hätte er nun nicht, was er aus jeder einzelnen Stelle nahm, unverändert gelassen, so wäre das Komische nicht herausgekommen, denn dies war eben geknüpft an das Wiedererkennen der einzelnen entlehnten Verse. Auch nicht einmal ist nöthig mit Brunck

anzunehmen, daß der Komiker das *στωμύλλετε* eingeschoben, um das Geschwätz des Euripides zu verhöhnen, sondern er suchte sich wohl gleich eine Stelle des Tragikers aus, worin dies Wort vorkam; aber auch gesetzt er hätte es eingeschoben, so scheint dann wieder nur erst recht zu folgen, die andern Worte müßten ganz euripideisch sein, denn nur in solchem Fall konnte jenes parodirende Einschiebsel Effekt machen. Nun ist aber von alledem nichts in unserer Iphigenie, und die Versuche des Einschwärzens schlugen auch hier fehl. Boeckh nahm es damit nicht so genau und wollte sie gleich dem ersten Chor voranstellen, doch gehören sie nach Anleitung des Scholiasten vielmehr in eine Klage über das Unwetter, dergleichen allerdings sehr gut in einer aulischen Iphigenie seine Stelle haben konnte, nur nicht in der unsrigen. Noch andere griffen zu andern Mitteln, und wollten mit jenen Worten sogar schon in die taurische Iphigenie: aber alles vergeblich. Wenn dagegen einmal die alexandrinischen Scholiasten schlechtweg sagen, es stände jenes Citat beim Euripides, so wird die Ausflucht mit einer doppelten Ausgabe oder Ueberarbeitung wohl schwerlich mehr gelten können, denn von solchen zweiten Ausgaben waren sie sehr wohl unterrichtet, ja es ist dies ihr Lieblingsthema. Einerseits ist schwer zu glauben, daß die Alexandriner eine andere Ausgabe sollten gehabt haben, als die, welche auf uns gekommen ist, alsdann aber pflegen sie jedesmal sorgfältig zu bemerken, wenn ein Citat, das nach fortgehender Ueberlieferung sich in einem Stück befinden soll, sich nicht mehr darin befand, z. B. zu Ran. v. 1206. *Αἴγυπτος, ὡς ὁ πλεῖστος ἔσπαρται λόγος*] *Ἀρχελάου αὕτη ἐστὶν ἀρχὴ, ὥς τινες ψευδῶς· οὐ γὰρ φέρεται νῦν Εὐριπίδου λόγος οὐδεὶς τοιοῦτος· οὐ γάρ ἐστι, φησὶν Ἀρίσταρχος, τοῦ Ἀρχελάου, εἰ μὴ αὐτὸς μετέθηκεν ὕστερον.* Oder sollen die Alexandriner noch das echte euripideische, nicht überarbeitete Original gehabt haben? Aber zugleich müßten es ja auch Aelian und Hesychius noch gehabt haben: dies einen Augenblick zugegeben, so wäre es

wohl ganz unmöglich, daß dann dies Original sollte untergegangen und statt dessen die so stark abweichende Ueberarbeitung auf uns gekommen sein. Auch der Grund den Boeckh angiebt, weshalb sich jene von Aristophanes citirten Verse nicht mehr in der Ueberarbeitung finden sollten, ist wohl unhaltbar, übrigens nicht Boeckh eigenthümlich, sondern schon von Porson für geringere Abweichungen in der Medea geltend gemacht: nämlich, man habe, um dem Scherz des Komikers zu entgehen, das von ihm Getroffene abgeändert. Hiemit hätte man sich erst vollends lächerlich gemacht, auch war jener Scherz einerseits zu harmlos, anderseits zu allgemein auf die euripideische Kunstart und selbst in jenem *εἰλίσσετε* auf dessen Musik gemünzt, als daß man ihm entgehen konnte.

Und wenn doch die Scholiasten der Frösche durchaus nichts von einer Bearbeitung wissen, so soll nun eine andere Nachricht derselben eben diese Auslegung von der Ueberarbeitung enthalten, ja sie soll recht eigentlich die Ueberarbeitung beweisen. Ich halte diesen Weg nicht für kritisch; doch höre man das Scholion selbst (Ran. v. 67): *Οὕτω δὲ καὶ αἱ διδασκαλίαι φέρουσι τελευτήσαντος Εὐριπίδου τὸν υἱὸν αὐτοῦ δεδιδαχέναι ὁμωνύμως ἐν ἄστει Ἰφιγένειαν τὴν ἐν Αὐλίδι, Ἀλκμαιῶνα, Βάκχας.* Dies reichte Boeckh hin, dem jüngern Euripides nicht bloß alles Abweichende in der Iphigenie und den Bacchen, sondern auch noch im Rhesus aufzubürden. Allein man mußte zu diesem Behuf auch noch erst das *ὁμωνύμως*, welches keinen klaren Sinn zu haben schien, im *ὁμώνυμον* corrigiren, so daß es vom dem Vater gleichnamigen Sohn gesagt sei. Nur geht dies nicht an, denn es müßte dann *ὄντα ὁμώνυμον* heißen, oder mindestens *τὸν ὁμώνυμον*, endlich müßte es auch eine andere Stelle in der Wortfolge haben. Ich habe geglaubt, es sei statt dieses *ὁμωνύμως* vielmehr *ὁμοίως* zu emendiren; hierauf brachte mich der Vergleich mit dem Argument des aristophanischen Friedens, woselbst es sehr ähnlich heißt: *φέρεται ἐν ταῖς διδασκαλίαις δεδιδαχὼς Εἰ-*

Aber was nun die Hauptsache ist, so war nach der taurischen Iphigenie Klytämnestra gar nicht mit nach Aulis gekommen, sondern Iphigenie nahm in Argos von ihr und von Orest Abschied, und ließ sie daselbst. Sie sagt (Iph. Taur. v. 25): „Sie rissen mich fort von der Mutter zur Vermählung mit Achill," und darauf erst fährt sie fort: „Nach Aulis kommend, wurde ich Unglückliche" u. s. w. Sie spricht ferner (v. 364): „O Vater, von dir werde ich schändlich vermält, und während du mich hier tödtest, singen jetzt die Argiverinnen mein Hochzeitlied, und es tönt wieder unser ganzer Palast; von dir aber werde ich geopfert." Ebenso hoffte sie denn auch wieder nach Argos zurückzukehren, wo sie die Ihrigen ließ, v. 377: ὡς ἥξουσ' ἐς Ἄργος αὖ πάλιν. Dabei ist sie im ganzen taurischen Stück mit Unwillen und Haß gegen den Vater Agamemnon erfüllt und nur der Mutter mit Liebe zugeneigt, während sie doch im aulischen heroisch und durchaus versöhnt mit Agamemnon in den Tod geht. Ja noch mehr, auch von dem innigen Verhältniß Iphigeniens zu Achill spiegelt sich in dem taurischen Stück nicht das Mindeste, und doch war hiezu v. 537 die beste Gelegenheit, allein sie fragt bloß ganz kalt nach seinem Leben und entsinnt sich, daß er zum Vorwande ihres Opfers gebraucht wurde: also kann wohl jene feurige Liebe Achills für Iphigenien nicht in dem aulischen Drama des Euripides erwacht sein, noch auch jene Zärtlichkeit Iphigeniens für Achill, die eben nur darum in den Tod geht, weil sie nicht leiden mag, daß ein so edler Mann sein Leben für sie aufs Spiel setze. Und so geht denn dieser Widerspruch vollständig durch: in der taurischen (v. 14.) heißt es, Agamemnon habe sein Kind geopfert: *Μενέλεῳ χάριν φέρων*, was doch durchaus nicht auf die aulische paßt, dagegen kommt dies ebenso wieder in einem andern Stück des Euripides, Elektra v. 1020 u. 1041. Auch gelegentlich kommen in der aulischen Tragödie Mythen vor, die sich nirgend bei Euripides wiederfinden, z. B. v. 50, wo Phöbe als Schwester der Klytämnestra und Helena genannt

wird, und noch auffallender v. 1150, wo Tantalus als erster Gemahl der Klytämnestra erscheint, den Agamemnon getödtet haben soll. Euripides hatte besonders in der Elektra das volle Interesse alles aufzubringen, was irgend für Klytämnestra Motiv des Hasses gegen Agamemnon sein konnte, allein dieser Zug der Fabel ist ihm gänzlich unbekannt. Vergl. Elektra v. 1018.

Alles dies zusammengefaßt, so läßt sich aus der Recapitulation in der taurischen Iphigenie sehr gut eine aulische des Euripides construiren, diese aber weicht in allen Punkten von der erhaltenen ab. Diana erschien zu Anfange und hatte den Prolog, sie sagte zum Voraus ihre Dazwischenkunft an, aber auch zugleich, daß man glauben würde, Iphigenien wirklich geschlachtet zu haben. Der Grund, warum Agamemnon die Tochter opferte, bestand zunächst auch in einem Seherspruch des Kalchas, aber er bezog sich auf ein Gelübde des Agamemnon, überdies that er es, dem Bruder willfahrend. Odysseus war nach Argos abgeschickt, er brachte Iphigenie ohne die Mutter nach Aulis. Der Chor bestand wohl schwerlich aus chalcidischen Frauen, sondern aus Kriegern des Lagers, wie es überdies Ennius hat. Ob Achill überhaupt in dem Stück vorkam, ließe sich noch bezweifeln, und selbst wenn er vorgekommen wäre, so muß er sich ganz anders benommen haben: weder er wollte für Iphigenien sterben, noch auch sie frei und willig, versöhnt mit Achill und ihrem Vater, in den Tod gehen, aus Liebe für das Vaterland. Sie wurde gezwungen und gewiß hatte Euripides darauf das meiste verwandt, diesen Tod der blühenden Jungfrau, worauf auch schon der Grund ihrer Opferung hindeutet, recht weich und rührend zu machen; an flehentlichen Reden ließ er es nun wohl gewiß nicht fehlen. In welcher Art er die Erzählung von dem Opfer vorgebracht, wage ich nicht zu muthmaßen; des Hirsches mußte nothwendig Erwähnung geschehen und wenigstens mußte doch angedeutet werden, daß die Jungfrau vielleicht entführt sei. Soviel ist bloß aus der taurischen Iphigenie abzu-

nehmen, und dies gewinnt noch sehr an Wahrscheinlichkeit, wenn man damit die Erzählung eines Mythographen zusammenhält, welcher am liebsten und meistens aus den Stücken des Euripides schöpfte. Hygin, der auch von den drei Philokteten augenscheinlich nur den des Euripides auszog, dieser erzählt den Inhalt der aulischen Fabel, wie folgt: Is cum aruspices convocasset et Calchas respondisset, aliter expiari non posse, nisi Iphigeniam filiam Agamemnonis immolasset, re audita Agamemno recusare coepit; tunc Ulysses eum consiliis ad rem pulchram transtulit. Idem Ulysses cum Diomede ad Iphigeniam missus est adducendam. Qui quum ad Clytaemnestram matrem ejus venissent, ementitur Ulysses eam Achilli in conjugium dari. Quam quum in Aulidem adduxisset et parens eam immolari vellet, Diana virginem miserata est et caliginem eis objecit, cervamque pro ea supposuit, Iphigeniamque per nubes in terram Tauricam detulit, ibique templi sui sacerdotem fecit. Man wird kaum anstehen, daß auch Euripides, mit dem diese Erzählung so sehr stimmt, zum Schluß seiner aulischen Iphigenie sich derselben Finsterniß bedient habe, um jene Täuschung und Ungewißheit der Griechen hinsichtlich des Opfers herbeizuführen, welche eben so sehr der Prolog bei Aelian fordert als die ganze taurische Tragödie.

Wenn nun mit jedem Schritt die Wahrscheinlichkeit im Wachsen war, Euripides möchte überhaupt nicht der Verfasser sein: wer ist es denn? Die Muthmaßung hat allerdings durch den gezeigten Charakter des Stücks eine gewisse Richtung bekommen. Könnte vielleicht Sophokles der Dichter sein? Nein, dies ist unmöglich, denn er hat gar keine Iphigenie gedichtet. Wer sagt dies? Eine sehr gewichtige Stimme, Boeckh, aber nur in seiner Jugendarbeit. Gr. Tr. Princ. p. 216: Quum Aeschyli et Sophoclis nec sit nec fuerit ulla in Aulide Iphigenia. Zum Glück ist dies sowohl für Aeschylus als Sophokles falsch; die Existenz ihrer Iphigenien wird zum Ueberfluß

durch gar nicht spärliche Fragmente bezeugt, von denen wir so-
gleich handeln werden.

Auch giebt Hesychius: *ἀπαρθένευτα, οὐ πρέπον-
τα παρθένοις· Σοφοκλῆς Ἰφιγενείᾳ τῇ ἐν Αὐλίδι.* Die-
ses *ἀπαρθένευτα* wird nun wirklich in unserm Stück gelesen,
es steht v. 993. Also hätten wir ein Werk des Sophokles, und
wenn wir das Verhältniß betrachten, das bei den Electren und
Philokteten zwischen den Arbeiten des Euripides und Sophokles
statt fand, so schiene hier nur ein ganz ähnliches obzuwalten.
Aber so einfach ist die Sache nicht; denn wir haben aus der
sophokleischen Iphigenie noch eine ganze Reihe von Fragmenten,
die man bei Dindorf oder besser bei Schneider nachlesen möge:
von allen diesen Fragmenten nun findet sich nichts in unserm
Stück vor. Was da zu thun? Soll man versuchen, sie
erst einzuschieben? Von einigen könnte das allenfalls gelin-
gen — und die andern? Man müßte sie noch immer auf
Rechnung des sehr verstümmelten und verfälschten Schlusses se-
tzen. Aber was mit der Sprache, was mit dem Metrum an-
fangen, das so durchaus unsophokleisch ist und einen spätern Ur-
sprung zu verrathen scheint. Es giebt kein Stück des Sopho-
kles, in dem ein so ausgedehnter Gebrauch der Trochäen begeg-
nete, die Trimeter scheinen um vieles lockerer, im Glyconeus treten
Freiheiten hervor, die Sophokles nicht hat, z. B. der von Ari-
stophanes verspottete Anapäst im Auftakt, und vieles andere.
Auch hat die ganze Sprache nicht recht jene sophokleische Feier-
lichkeit und stets erhabene Haltung, wenn sie auch gleich ent-
fernt bleibt von der Alltäglichkeit oder Plattheit des Euripides.
Dagegen ließe sich nun wieder hin und her manches einwenden,
z. B. daß sie auch schon im koloneischen Oedipus nicht mehr
ganz die Strenge habe, als in der Antigone, daß der Dichter
sich im Philoktet schon weit mehr gestatte als in seinen früheren
Stücken z. B. zwei Tribrachen hinter einander im Trimeter;
und warum sollte er sich nicht auch am Ende der Trochäen be-

dient haben, da er sie doch, wenn auch nicht so reichlich, bei ähnlichen Gelegenheiten anwendet? Ich meine dazu nur, alles dies wird nicht ausreichen zum Beweis, Sophokles sei der Dichter unseres Stücks. Er ist es aber wirklich nicht, das sagt uns ganz deutlich das folgende Fragment. Suidas s. v. *πενθερὸς, τῷ νυμφίῳ ὁ τῆς κόρης πατήρ· Σοφοκλῆς δὲ τὸ ἔμπαλιν, εἶπε γὰρ πενθερὸν τὸν γαμβρὸν ἐν Ἰφιγενείᾳ. Ὀδυσσεύς φησι πρὸς Κλυταιμνήστραν περὶ Ἀχιλλέως*

σὺ δ᾽ ὦ μεγίστων τυγχάνουσα πενθερῶν·

ἀντὶ τῶν γαμβρῶν. Dasselbe findet sich auch im Etym. M. und bei Photius. Wer nun den Stand der Dinge vollkommen inne hat, den muß dieses Fragment in den Bau des sophokleischen Stückes schauen lassen und ihm deutlich sagen, daß dies noch sehr wesentlich verschieden war, sowohl von dem Werk des Euripides, als auch von der erhaltenen Tragödie. Denn wenn Odysseus jene Worte zur Klytämnestra sprach, so ist klar, daß beide Personen im Stück vorkamen, allein durch das Vorkommen der Klytämnestra unterschied sich des Sophokles Composition von der des Euripides, denn bei letzterem blieb Klytämnestra in Argos zurück, dagegen wieder war es durch das Vorkommen des Odysseus ganz abweichend von unserer fraglichen Iphigenie, denn hier hat Odysseus keine Rolle, und auch nicht einmal wird ihm durch bloße Erzählung ein sonderlicher Antheil an dem Vorgange zugestanden. Dieser unerwartete Stand der Sache ist nun aber höchst merkwürdig; man braucht nur ungefähr zu wissen, was in der Natur poetischer Entwickelungen liegt, um auch sogleich einzusehen, daß das sophokleische Stück mit solcher Composition nothwendig erst auf das euripideische Werk gefolgt sein kann, dahingegen es wiederum der geretteten Tragödie vorangegangen sein muß: denn diese Wendung des sophokleischen Stücks ist eine offenbare Verbesserung im Vergleich mit Euripides und sie ist wiederum nur ein Mittelglied für solche noch weiter fortgeführte Erfindungen, als wir sie an der

Iphigenie entwickelten. Also jener treffliche Zug unseres Stücks, daß der Plan, Iphigenien allein nach Aulis zu holen, fehlschlägt und daß gegen alles Erwarten Klytämnestra mitkommt, hätte schon dem Sophokles angehört und also nicht mit Unrecht entdeckten wir auch in dieser Hinsicht sophokleischen Charakter. Aber läßt sich vielleicht noch etwas Näheres aus dem Stück des Sophokles hinsichtlich jener Sendung nach Argos ermitteln? Kam vielleicht auch schon das Abbestellen vor, das doch ebenfalls in so hohem Grade sophokleisches Gepräge an sich trägt? Stobäus hat uns in seiner Blumenlese (XXX. p. 135) ein Fragment aus der Iphigenie des Sophokles erhalten:

τίκτει γὰρ οὐδὲν ἐσθλὸν εἰκαία σχολὴ
θεὸς δὲ τοῖς ἀργοῦσιν οὐ παρίσταται.

Trügt mich nun nicht alles, so scheinen diese Worte zu dem Boten gesprochen, der die Bestellung rückgängig machen soll: Agamemnon, von väterlicher Liebe bewegt, hat sich anders entschlossen, er will sein Kind nicht opfern, er sendet nach Argos abermals hin, er gebietet dem Boten Eile, er sagt ihm: den Zögernden ist der Gott nicht hold, und doch zögert der Bote und jenes Herzzerreißende begiebt sich, denn eben diese poetische Hindeutung auf den entgegengesetzten Ausgang scheint deutlich in den Worten zu liegen. Daß sie aber gerade Agamemnon gesprochen hätte, will ich nicht so bestimmt sagen, noch schöner vielleicht, wenn das Distichon, wie Sophokles liebt, dem Chor gehört hätte, der damit die Ermahnung des Fürsten unterstützen wollte, aber zugleich das Kommende unwillkührlich weissagte. In der That ist dies so schön, daß ich nichts mehr wünschte, als in letzterer Art solches Chordistichon in unserm Stück anbringen zu können.

Allein noch weit mehr läßt sich daraus ableiten, daß Klytämnestra und Odysseus vorkamen. Odysseus war geschickt um Klytämnestra sammt Iphigenien von Argos zu holen, der zweite Brief, wahrscheinlich doch nur an Klytämnestra gerichtet, hatte diese verfehlt, sie kamen in Aulis an, hier führte Odysseus sie

ein und setzte die von ihm ersonnene Täuschung noch fort, bei welcher Gelegenheit er jenen Vers: σὺ δ' ὦ μεγίστων cet. gesprochen haben muß. Dieser Rolle und seinem Charakter gemäß, überdies ganz ähnlich als im Philoktet, wird Odysseus dann auch den Agamemnon zum Opfer gedrängt haben, woraus unmittelbar folgt, daß jenes Verhältniß unter den Brüdern zurückgetreten sein muß. War aber dies, dann muß man auch sogleich eingestehn, daß in letzterm Punkt unsere vorliegende Iphigenie noch der Vollendung um eine Stufe näher gekommen ist als die sophokleische: die Berührung und Entwickelung der Charaktere ward jetzt noch tiefer und enger, der Antheil der Personen an an der Handlung ist noch inniger; denn Odysseus steht weit mehr außer der Sache und der von ihm ausgehende Zwang hat weit weniger zu bedeuten als der von dem nahe betheiligten Menelaus, dem Bruder Agamemnons. Auf solchem Grunde nahm sich denn doppelt schön die spätere Sinnesänderung des Menelaus aus, die bei Sophokles nach seinem Plan doch wahrscheinlich auch wird fortgefallen sein. Auf der andern Seite ist klar daß unser Stück zwei sehr schöne Scenen mit dem sophokleischen gemein hatte, nämlich die Begegnung Agamemnons mit seiner Tochter, die für ihn so rührend ausfällt, und zweitens mit der Klytämnestra, wo letztere ihn, den Unschuldigen, mit so harten Anklagen überschüttet. Beides folgt aus dem wenigen, was wir von dem Werk des Sophokles wissen, dennoch mit Sicherheit: denn es liegt in der Natur der Sache, daß das Abbestellen Agamemnons, die mißglückte zweite Bothschaft, keinen andern Sinn in der Intention eines Dichters wie Sophokles haben kann, als erstlich den bereits zum Mitleid umgestimmten Vater seiner Tochter gegenüber in eine Lage zu bringen, die für ihn folternd sein muß, und dann zweitens, ihn abermals der Verkennung seiner Gemahlin auszusetzen, die wider Erwarten mitgekommen ist. Damit dies geschehen konnte, mußte Klytämnestra von der Wahrheit unterrichtet werden; am einfachsten allerdings

und zugleich am meisten dramatisch, wenn Achilleus selbst die Rolle übernimmt; ob dieser aber wirklich bei Sophokles vorkam, läßt sich nicht nachweisen sondern nur aus dem poetischen Gehalt der Sache vermuthen, dem Sophokles gewiß nicht wird aus dem Wege gegangen sein. Noch schlimmer sind wir daran, wenn sichs fragt, ob auch seine Iphigenie anfangs werde um ihr Leben gebeten und dann großartig und freiwillig in den Tod gegangen sein, was allerdings gerade der Hauptpunkt wäre. So gut als ausgemacht ist, daß bei Aeschylus sowohl als Euripides Iphigenie mit Zwang geopfert wurde und mit ihren flehentlichen Bitten bei dem Vater nichts ausrichtete, aber dem Sophokles, diesem Dichter des weiblichen Heroismus und des Fortgangs der Charaktere zum Entgegengesetzten, zum Großen und Herrlichen, wäre eine solche Wendung ganz angemessen, die überdies fast zu wichtig in der Fabel und an sich zu kühn ist, als daß sie ein Geringerer gewagt haben könnte. Fragt man nun aber noch weiter, ob dieser Uebergang in dem Charakter der Jungfrau auch durch die heldenmüthige Aufopferung des Achilleus sei vermittelt worden, dann fragt man mehr als sich beantworten läßt. Dagegen darf man ohne Besorgniß annehmen, daß auch bei Sophokles in Agamemnon zuletzt der Fürst über den Vater, der Gehorsam gegen die Gottheit über die Liebe gesiegt habe; was ihn aber zu dieser Sinnesänderung vermocht? Wahrscheinlich Odysseus, schwerlich Menelaus, vielleicht auch Kalchas selbst, endlich der Chor. Daß dieser auch bei Sophokles aus Mädchen bestanden, die aus Chalcis bloß deshalb übersetzten, um sich hier, neugierig und verschämt, das Lager zu besehn, dies läßt sich nicht wohl voraussetzen für den Dichter, der gerade die Einführung des Chors immer auf das natürlichste motivirt und ihn hier schwerlich anders als aus griechischen Kriegern bildete, und zwar wahrscheinlich aus den Untergebenen Agamemnons. Als solcher konnte der Chor für den König Theil nehmen, dann aber doch der Nothwendigkeit nachgeben

und Agamemnon selbst zur That auffordern. Ich vermuthe in dem bei Athenäus (XII, p. 513) aufbehaltenen Fragment, ein vom Chor zwischen geworfenes Distichon:

Νόει πρὸς ἀνδρὶ, σῶμα πουλύπους, ὅπως
πέτρᾳ, τραπέσθαι γνησίου φρονήματος.

Wie aus dem Zusammenhang bei Athenäus zu sehn, so muß im Alterthum der Glaube geherrscht haben, der Polyp nehme die Farbe nach dem Felsen an; in solchem Sinn nun müssen diese Worte gemeint sein, weil sie Athenäus sonst nicht bei solcher Gelegenheit anführen konnte. Dann scheint es aber als hätte sie der Chor zu Klytämnestra gesprochen, sie ermahnend, sich ihrem Gemahl zu fügen, selbst gegen den Drang ihres Herzens. Ich vermuthe ferner, daß die Worte des Boten in unserer Iphigenie, wo er die Anreden des Heers an die Jungfrau schildert, aus dem Chor einer früheren Behandlung dieses Stoffs entlehnt sind; auch Ennius gab sie wieder dem Chor. Uebrigens liebt der ernster gestimmte Sophokles Männerchöre und nur in den Trachinierinnen kommen Jungfrauen vor; Euripides hat zwar eine Vorliebe für Frauenchöre und hellere Stimmen, doch lag diesmal der Kriegerchor um vieles näher.

Einige andere Fragmente, einzelne ganz abgerissene Worte, können uns nicht weiter über die Composition belehren; endlich ist unter letztern noch das Fragment bei Hesychius übrig, das als eins aus der sophokleischen Iphigenie angegeben wird, sich aber in unserer findet. Dies Fragment allein kann uns jetzt nicht mehr bewegen, das vorliegende Werk mit dem des Sophokles für identisch zu halten; aber es scheint auch nicht nöthig deshalb den Hesychius eines Fehlers zu zeihn. Immerhin konnte das *ἀπαρθένευτα* wirklich in der Iphigenie des Sophokles stehn, welcher überdies solche Wortbildungen liebt: da der Verfasser unseres Stücks, wer es nun auch sei, so vieles vom Sophokles entlehnt und sich ihm im Ganzen so nah angeschlossen hat, warum sollte er nicht auch jenes Wort aus der Quelle, die

ihm speciell vor Augen lag, mit in sein Stück übertragen haben? Sonst haben die Herausgeber des Hesychius bemerkt, daß ein solcher Schreibfehler um deswillen an dieser Stelle noch besonders möglich sei, weil eine Zeile vorher Sophokles wirklich citirt ist. Aber statt welches Namens sollte er verschrieben sein? Doch gewiß nicht statt Euripides, wie bisher immer gemeint worden. Dadurch, daß die sophokleische Iphigenie sich gerade in die Mitte stellt zwischen die Tragödie des Euripides und die auf uns gekommene, wird der Unterschied beider nur noch um vieles größer und augenscheinlicher, denn in der Bildungsreihe stehen sie jetzt nicht um Ein, sondern um zwei ganze Stufenglieder aus einander.

Wer ist nun wohl der Dichter? Einige Grenzbestimmungen wissen wir schon: er muß später als Sophokles und Euripides geblüht und sein Stück geschrieben haben, und wiederum kann er kein bloßer Nachahmer oder Ueberarbeiter gewesen sein; er ist ein selbständiger hochbegabter Poet, aber einer, der ein tiefes, sorgfältiges Studium aus den Werken des Sophokles gemacht, sie viel besser verstanden und ihre innersten Intentionen sich viel mehr angeeignet hat, als Euripides. Schon diese undeutlichen Spuren geben unserer Muthmaßung eine ziemlich bestimmte Richtung, denn außer den drei großen Tragikern giebt es in jener Zeit doch fast nur einen, auf den wir rathen könnten, jenen, welchen Aristophanes noch allein neben Aeschylus und Sophokles feiert und welcher im Gastmahl des Plato der so großen Gunst des Sokrates, sowohl als Dichter, wie als Charakter genießt. Schlegel aber äußerte, worin ihm gewiß jedermann beistimmen wird, daß wir gern mehrere Stücke des Euripides hingeben möchten, um nur eins von Agathon zu erwerben: wie, wenn wir dies jetzt erlangten und zwar durch den Eintausch nur eines einzigen euripideischen Stücks? Es wäre dies einer der schönsten Gewinne den nur jemals die Kritik davon getragen: scheuen wir also um solchen Preis nicht durchaus die Gefahr eines möglichen Fehl-

griffs; suchen wir nach Kennzeichen und sehen uns in ihrer Anwendung vor.

Daß es uns an Zügen zur Charakteristik des Agathon fehlte, können wir uns nicht beklagen, vielmehr haben die Alten uns einen Reichthum davon überliefert. Ich rathe, daß wir uns zunächst an das mehr Aeußerliche halten, denn dies giebt der Kritik einen viel bessern Entscheidungsgrund, es ist weniger schwankend und zweideutig, weniger einer verschiedenen Anwendung und Auslegung unterworfen, weniger abhängig von dem jedesmaligen Fabelstoff, wie doch alles, was sich schon näher auf den poetischen Charakter selbst bezieht. Agathon war, wie wir wissen, der Schüler des Gorgias; dieser nun galt für den größten Rhetor der Griechen; er erwarb namentlich durch die Erfindung sinnreicher Redefiguren und eine damals neue und nie gehörte Kunst, die Worte mit pikanter Bezüglichkeit symmetrisch oder antithetisch gegenüber zu stellen, die ausschweifendste Bewunderung des für solche Dinge nur allzu empfänglichen athenischen Volks. Dies überliefert uns unter andern Cicero, daß aber Agathon, sein Schüler, ihm gerade hierin nicht unähnlich war, sagt Philostrat (de Sophist. p. 497): *πολλαχοῦ τῶν ἰαμβείων γοργιάζει.* Merkwürdig genug ist es nun, daß die wenigen Fragmente, die uns von Agathon übrig geblieben sind, dies auf das deutlichste mit der That beweisen. Ich setze einige dieser Fragmente, welche durch sich selbst sprechen, sogleich hieher:

Τάχ᾽ ἄν τις εἰκὸς αὐτὸ τοῦτ᾽ εἶναι λέγοι
Βροτοῖσι πολλὰ τυγχάνειν οὐκ εἰκότα.

Τὸ μὲν πάρεργον ἔργον ὡς ποιώμεθα
τὸδ᾽ ἔργον ὡς πάρεργον ἐκπονούμεθα.

τέχνη τύχην ἔστερξε καὶ τύχη τέχνην.

Εἰ μὲν φράσω τ᾽ἀληθὲς, οὐχὶ σ᾽ εὐφρανῶ,
εἰ δ᾽ εὐφρανῶ τί σ᾽, οὐχὶ τ᾽ἀληθὲς φράσω.

In diesen Versen findet sich eine ganz bestimmte Figur einer gewissen antithetischen Umkehrung, die als etwas ganz Besonderes und Eigenthümliches in die Augen fällt und für welche sich durchaus bei den drei Tragikern nichts Aehnliches nachweisen läßt. Dagegen lesen wir in unserer Iphigenie (v. 1407):

ζηλῶ δὲ σοῦ μὲν Ἑλλάδ᾽, Ἑλλάδος δὲ σέ.

eine Stelle, welche mir wenigstens in solcher Rücksicht lange vorher aufgefallen war, ehe ich mir noch die Zweifel an der euripideischen Herkunft des Stücks vollständig klar gemacht hatte. Und nun steht jene Stelle in unserer aulischen Iphigenie keineswegs einzeln, vielmehr ist durchweg die ganze Diction in solcher und ähnlicher Art gefärbt. Z. B. v. 915:

ἢν δὲ τολμήσῃς σύ μου
χεῖρ᾽ ὑπερτεῖναι, σεσώσμεθ᾽, εἰ δὲ μή, οὐ σεσώσμεθα.

Wenige Verse darauf:

ἢν μὲν ἡγῶνται καλῶς
πεισόμεσθ᾽. ὅταν δὲ μὴ καλῶς, οὐ πείσομαι.

Wieder bald darauf:

— τυχὼν· ὅταν δὲ μὴ τύχῃ, διοίχεται

Oder v. 93:

θύσασι· μὴ θύσασι δ᾽ οὐκ εἶναι τάδε.

Und v. 1007.:

θάνοιμι· μὴ θάνοιμι δ᾽, ἢν σώσω κόρην.

Wer könnte nun wohl hierin die scharfausgeprägte Eigenthümlichkeit dieser pikanten rhetorischen Ausdrucksweise und Stellung der Worte in den Vers verkennen; nun soll man aber nach Analogieen in den Tragikern wahrlich vergeblich suchen, Euripides namentlich hat gerade die entgegengesetzte Eigenthümlichkeit der Diction, welche leicht, fließend, ungesucht, aber eben darum gewöhnlich, alltäglich und *ταπεινός* ist. Uebrigens läßt sich noch

vieles von solchem Charakter aus unserer Iphigenie aufführen; denn er geht durch das Ganze z. B. v. 1257:

δεινῶς δ' ἔχει με ταῦτα τολμῆσαι, γύναι,
δεινῶς δὲ καὶ μή.

Die Rede schließt: *κἂν θέλω, κἂν μὴ θέλω.*
Oder v. 973:

θεὸς ἐγὼ πέφηνά σοι
μέγιστος· οὐκ ὤν· ἀλλ' ὅμως γενήσομαι.

Ueberhaupt Wiederholungen, welche sich dem Wortspiel nähern, v. 1115:

τοῖς ὀνόμασιν μὲν εὖ λέγεις, τὰ δ' ἔργα σου
οὐκ οἶδ', ὅπως χρή μ' ὀνομάσασαν εὖ λέγειν.

Oder rethorisch eingeschobene Fragen. v. 460.

τὴν αὖ τάλαιναν παρθένον — τί παρθένον;
Ἅιδης νιν, ὡς ἔοικε, νυμφεύσει τάχα —
ὡς ᾤκτισ'!

Ferner v. 956:

— Κάλχας ὁ μάντις — τίς δὲ μάντις ἔστ'; ἀνὴρ
ὃς ὀλίγ' ἀληθῆ, πολλὰ δὲ ψευδῆ λέγει
τυχών, ὅταν δὲ μὴ τύχῃ cet.

Oder als allgemeinere Färbung ganzer Stellen v. 1395:

εἰ δ' ἐβουλήθη τὸ σῶμα τοὐμὸν Ἄρτεμις λαβεῖν,
ἐμποδὼν γενήσομαι 'γὼ θνητὸς οὖσα τῇ θεῷ;
ἀλλ' ἀμήχανον· δίδωμι σῶμα τοὐμὸν Ἑλλάδι.
θύετ', ἐκπορθεῖτε Τροίαν! ταῦτα γάρ μνημεῖά μου
διὰ μακροῦ, καὶ παῖδες οὗτοι, καὶ γάμοι, καὶ δόξ' ἐμή.
βαρβάρων δ' Ἕλληνας ἄρχειν εἰκός· ἀλλ' οὐ βαρβάρους,
μῆτερ, Ἑλλήνων· τὸ μὲν γὰρ δοῦλον, οἱ δ' ἐλεύθεροι!

Man achte hier noch besonders auf die gewählte Art, mit der die Imperativen angebracht sind, ferner auf die gewählte Stelle welche der Vocativ, *μῆτερ*, erhalten hat.

Endlich nur die Worte Iphigeniens v. 1325:

Ζεὺς μειλίσσων αὔραν ἄλλοις
ἄλλαν θνατῶν λαίφεσι χαίρειν,
τοῖσι δὲ λύπαν, τοῖσι δ' ἀνάγκαν,
τοῖς δ' ἐξορμᾶν, τοῖς δὲ στέλλειν
τοῖσι δὲ μέλλειν.

zuletzt sogar noch sehr zierlich der Reim hinzutritt. Und
mit vergleiche man, wie Aristophanes den Agathon in den
esmophoriazusen schildert v. 54:

κάμπτει δὲ νέας ἁψῖδας ἐπῶν,
τὰ δὲ τορνεύει, τὰ δὲ κολλομελεῖ,
καὶ γνωμοτυπεῖ, κἀντονομάζει,
καὶ κηροχυτεῖ, καὶ γογγυλίζει
καὶ χοανεύει —

wird man gerade diese bewußte, feine, ausgesuchte, emsige
ust in der aulischen Iphigenie finden, sehr abweichend von
n andern Stücken, besonders denen des Euripides. Daß die
tiker hievon bei aller Kenntlichkeit nichts gemerkt, wäre kaum
begreifen: aber es ist ihnen ja mit dem poetischen Charakter
s Stückes ebenso ergangen. Auch für den poetischen Cha-
er des Agathon giebt uns Aristophanes nun glücklicherweise
einige nähere Winke. Nachdem er lange auf das Auf-
n des Dichters Agathon gespannt, läßt er ihn endlich auf
Bühne erscheinen und ein Lied singen. Daß nun dies Lied
t bloß der Musik, sondern auch dem Inhalt nach charakte-
ch für Agathon sein werde, versteht sich von selbst, liegt
aber noch ganz besonders in dem Zusammenhang der Stelle.
thon hebt an, wie folgt, v. 101:

ἱερὰν χθονίαις δεξάμεναι
λαμπάδα κοῦραι ξὺν ἐλευθέρᾳ
πατρίδι χορεύσασθαι βοάν.

dieser einzigen Stelle schon läßt sich schließen, Agathon
se in seinen Tragödien häufig Vaterlandsliebe und Freiheits-
angeregt, und hiedurch seiner Poesie noch einen eigenthüm-

lichen Schwung gegeben haben. Wäre dies nicht eine der hervorstechendsten Eigenthümlichkeiten des Dichters gewesen, so begriffe man nicht, wie Aristophanes dazu kommt, ihn gerade so einzuführen. Sobald man aber dies eingesehen, kann auch nicht mehr zweifelhaft sein, was der Rückblick auf die aulische Iphigenie ergiebt, denn gerade hier erscheinen Heroismus, Vaterland und Freiheit mit einem Schwung, wie in keinem andern tragischen Werk, höchstens die Perser ausgenommen; daß aber dem Euripides gerade diese Seite am meisten fehlt, braucht kaum erinnert zu werden. Nur Boeckh hat indirekt, und desto besser für uns, etwas der Art beobachtet, als er aus der aulischen Iphigenie v. 1211 mit Alkestis v. 357 verglich (s. Prisc. Graec. Tr. p. 257) er hat nicht ganz Unrecht wenn er urtheilt: Ex quibus prior locus nescio quid affectatum habet, quod agnoscerem, etiamsi non esset ex hac Aulidensi Iphigenia, et agnovi profecto quum legerem. Nur ist es vielmehr zierlich gewählt als affectirt und nichts ist daraus auf Ueberarbeitung zu folgern. Außerdem bemerke ich aber auch noch ganz eigenthümliche Ausdrücke in unserm Stück, die sich nirgend wiederfinden. Besonders v. 94 *λελογισμένοι γὰρ οἱ τοιοίδ' εἰσὶν βροτῶν*, und v. 1021: *λελογισμένως πράσσοιμι*, endlich v. 383. *τὸ λελογισμένον παρεὶς* cet. Einige Eigenschaften des Verses die bisher auch ganz falsch beurtheilt worden, behalte ich mir vor.

Und dazu kommt nun noch die große sittliche Reinheit und Hoheit, jene sittliche Tiefe der Composition, jene Zartheit und Subtilität der Empfindung, welche uns den Freund des Sokrates und Plato anzukündigen scheint, aber sehr wenig auf Euripides paßt. Euripides erscheint in seinen Werken als Wüstling, und eben dies giebt den Schlüssel zugleich von der Sinnlichkeit seiner Reizmittel, von seiner tiefen Kenntniß der Leidenschaften, namentlich des weiblichen Herzens, endlich von seinem Weiberhaß. Wo er einmal recht zart sein will, wird er leicht plump oder unwahr, übertrieben und frostig. So soll z. B. in der taurischen Iphigenie

die Schamhaftigkeit der Jungfrau welche dem Achill vermält ist, dadurch geschildert werden, daß sie sich schämt, ihren kleinen Bruder Orest zu küssen. Wie ganz anders alles in der aulischen Iphigenie, hier ist wirkliche Zartheit, Gemüth und eine innige Hochschätzung des Weibes.

Man warf dem Agathon zuweilen seine Zierlichkeit, das Blumige und Weichliche seiner Poesie vor: der Scholiast der Frösche sagt: ἐπὶ γὰρ μαλακίᾳ διεβάλλετο; von alledem nun fehlt in unserm Stück nicht die Spur; namentlich glaubt man eine gewisse, aber echt poetische Sentimentalität zu bemerken; an Kranzgewinden ließ er es zum Schluß auch nicht mangeln. Ferner wird von ihm gesagt, er habe zuweilen den Chor Lieder singen lassen, die gar nicht zum Stück gehörten. Diese Nachricht des Aristoteles trifft nun zwar hier nicht eigentlich ein, aber doch könnte man daran erinnert werden, daß allerdings der Chor nicht so motivirt ist, als es Aeschylus, Sophokles und Euripides gethan haben würden, die hier auch Krieger wählten; denn jene chalcidischen Mädchen scheinen nicht durchaus in das Lager zu passen, und sie wären weniger aus Neugier nach Aulis übergeschifft, als weil der Dichter sie zum Chor einmal brauchen wollte.

Nun aber heißt es auch im 15ten Kapitel der aristotelischen Poetik: οὕτω καὶ τὸν ποιητὴν μιμούμενον καὶ ὀργίλους καὶ ῥᾳθύμους καὶ τἆλλα τὰ τοιαῦτα ἔχοντας ἐπὶ τῶν ἠθῶν, ἐπιεικίας ποιεῖν παράδειγμα ἢ σκληρότητος δεῖ, οἷον Ἀχιλλέα Ἀγάθων καὶ Ὅμηρος. Wenn Agathon den Achill zugleich erzürnt und doch billig geschildert haben soll, so läge sehr nah, an unser Stück zu denken. Nun erwähnt Aristoteles auch in demselben Kapitel zuvor der aulischen Iphigenie in einer Art, die auf die unsrige zu passen scheint, aber er nennt keinen Verfasser; übrigens ist dies die einzige Stelle, wo er ihrer gedenkt. Sollte man nun nicht auf die Meinung gerathen, der Philosoph habe so nahe bei einander das erstemal das Stück

genannt, ohne den Dichter zu nennen, das anderemal aber Agathon und dessen Achill genannt, ohne das Stück zu nennen. In der That scheint dies vortrefflich zu passen. Aber doch ein Bedenken ist dabei; nämlich Aristoteles erwähnt der aulischen Iphigenie zwar ohne Verfasser, aber er führt sie mitten unter lauter Stücken des Euripides an: *ἔστι δὲ παράδειγμα πονηρίας μὲν ἤθους μὴ ἀναγκαῖον οἷον ὁ Μενελᾶος ὁ ἐν τῷ Ὀρέστῃ, τοῦ δὲ ἀπρέπους καὶ μὴ ἁρμόττοντος ὅ τε θρῆνος Ὀδυσσέως ἐν τῇ Σκύλλῃ καὶ ἡ τῆς Μελανίππης ῥῆσις, τοῦ δὲ ἀνωμάλου ἡ ἐν Αὐλίδι Ἰφιγένεια.* Ich gestehe nun, daß ich allerdings in dieser unmittelbaren Zusammenstellnng mit Werken des Euripides einen so starken Gegengrund gegen das ganze Resultat der bisherigen Untersuchung finde, daß mir gegen solche stillschweigende Ueberlieferung alle sonstige innere und äußere Wahrscheinlichkeit nicht aufzukommen scheint, so daß also nichts übrig bliebe, als anzunehmen, Euripides hätte sich selbst übertroffen, er hätte einmal in sophokleischer Art gedichtet und er hätte zugleich einmal die Art des Agathon nachgeahmt. Allein was anfangen, da die Citate doch nicht zutreffen und da doch die Fabel, welche der taurischen Iphigenie zu Grunde liegt, eine ganz andere ist. Ich getraute mir schon mit jeder dieser Bedenklichkeiten einzeln fertig zu werden, wenn einmal Euripides der Verfasser sein muß; aber hier kommt zu viel zusammen. — Was also nun?

Vielleicht giebt es noch einen Ausweg, dieser kann aber nur ein sehr verzweifelter sein, nämlich an der Echtheit jener aristotelischen Ueberlieferung selbst zu zweifeln. Das mag Umstoß aller Grundpfeiler der Kritik scheinen; vielleicht ist es aber gerade diesmal kritisch.

Daß mit der Poetik nicht alles in Richtigkeit ist, mußte längst bemerkt werden; auch reicht die bloße Annahme einer ganz besondern Verdorbenheit der handschriftlichen Ueberlieferung noch keineswegs aus, um den Zustand dieses Werks und dessen Ab-

weichung von den übrigen aristotelischen zu erklären. Man suchte sich schon damit zu helfen, daß man sagte, wir hätten in dieser Schrift überhaupt nicht das Original, gar nicht ein Werk des Aristoteles selbst, sondern nur einen und zwar ziemlich tumultuarischen Auszug. So haben mehrere angesehene Gelehrten geurtheilt; in der That mit wenig Urtheil. Ein Auszug ist die Schrift nicht; schon wäre es an sich unwahrscheinlich, daß ein Werk welches unter den aristotelischen unzweifelhaft vom allgemeinsten und höchsten Interesse war, sich nicht ganz, sondern nur im Auszuge sollte erhalten haben, während so viele der übrigen unverkürzt auf uns gekommen sind. Sodann ist der Styl des Werks aber auch gar nicht epitomatischer Art: denn er ist an vielen Stellen zu ganz und rund, übrigens der Schreibart des Aristoteles, wer diese kennt, durchaus zu ähnlich, als daß man hier noch erst ein Mittelglied annehmen dürfte. Geistvolle Kürze und Schärfe in der Theilung, dies ist überhaupt schon der Styl des Philosophen, nicht erst durch einen Epitomator braucht sie entstanden zu sein; durch eine solche Zwischenhand aber wäre gewiß vielmehr die Ründung und Bündigkeit der Sätze, welche hier auf Original deutet, großentheils verloren gegangen.

Uebrigens soll das Gesagte nicht von der ganzen Schrift, sondern nur von dem größten Theil derselben gelten, denn andere Stellen wieder tragen einen ganz andern Charakter an sich, der aber noch weit weniger auf einen Epitomator hinweist. Das Erste was man von unserer Schrift hätte bemerken müssen, was aber meines Wissens von den zahllosen Schriftstellern über die Poetik niemand bemerkt hat, ist eine gewisse Verschiedenheit des Styls darin: denn während, wie ich eben darstellte, in vielen Partieen als eigenthümliches und unnachahmliches Kennzeichen des echt aristotelischen Styls darin ganz jene nervige Gedankenkürze herrscht, welche nur eben nichts anderes ist als Gedankenklarheit und Gedankenschärfe, so begegnen dazwischen wieder ein-

gestreute Stellen, welche breit, zerdehnt und wiederholt, andere wieder die ungehörig und unlogisch im Zusammenhang sind. Solche Stellen nun können eben so wenig von Aristoteles als von dessen Epitomator kommen. Nur Eins bleibt übrig: sie sind eingeschoben von einer ungeschickten Hand, sie sind nichts anderes als in den Text eingeschwärzte Randglossen. Dies ist zwar in einer Zeit geschehen, die vor der Variation aller auf uns gekommenen Manuscripte liegt, ist aber dennoch nicht minder erweislich. Ich beschränke mich hier nur auf Fälle die in näherem Zusammenhange mit der Hauptuntersuchung stehen, und bediene mich dabei natürlich des Textes der neuen akademischen Ausgabe nach Im. Bekkers Recension.

Gegen den Schluß des 18ten Kapitels spricht Aristoteles von der einfachsten Form der Tragödie, welche er empfiehlt. Nun fährt er fort: *ἔστι δὲ τοῦτο, ὅταν ὁ σοφὸς μὲν μετὰ πονηρίας δὲ ἐξαπατηθῇ, ὥσπερ Σίσυφος, καὶ ὁ ανδρεῖος μὲν ἄδικος δὲ ἡττηθῇ.* Soweit ist alles verständlich und klar, auch allenfalls noch, wenn es nun im Gleichfolgenden heißt: *ἔστὶ δὲ τοῦτο εἰκός*, nämlich es sei nicht bloß tragisch, sondern zugleich auch natürlich und wahrscheinlich; dagegen müssen wir schon anstoßen, wenn jetzt unmittelbar folgt: *ὥσπερ Ἀγάθων λέγει· εἰκὸς γὰρ γίγνεσθαι πολλὰ καὶ παρὰ τὸ εἰκός.* Schon daß Agathon bei jenem einfachen Satz citirt wird, fällt auf, daß hier aber gerade dieser Ausspruch von ihm citirt wird, ist ganz handgreiflicher Unsinn. Man erwäge nur den Zusammenhang: Ein einfacher tragischer Stoff ist, wenn der Tapfere aber Ungerechte unterliegt; dies ist auch an sich wahrscheinlich, denn: nach Agathon ist auch oft das Unwahrscheinliche wahrscheinlich! In der That kann der Widersinn gar nicht größer sein: es kommt hier auf die nächste und eigentliche Bedeutung des Wahrscheinlichen und Unwahrscheinlichen, nicht auf die ganz uneigentliche an. Längst hätte man hier Verderbniß der Stelle annehmen müssen, am leichtesten eine falsche Interpolation. Diese ist nun auch wirklich zu verfolgen und leicht erklärlich. Nämlich

in der Rhetorik in ganz anderm Zusammenhange führt Aristoteles jene beiden Verse des Agathon an. (Rhet. II. cap. 24):

τάχ᾽ ἄν τις εἰκὸς αὐτὸ τοῦτ᾽ εἶναι λέγοι

βροτοῖσι πολλὰ τυγχάνειν οὐκ εἰκότα.

Dies wollte nun ein fleißiger Leser nicht umsonst gelesen haben, er schrieb sichs, da in unserm Kapitel vom Agathon und zufällig auch vom *εἰκός* die Rede ist, an den Rand, versteht sich ganz unbekümmert um Sinn und Zusammenhang. Vielleicht ist die Sache sogar noch gewaltsamer, denn man könnte sogar zweifeln ob die Worte *ἔστι δὲ τοῦτο εἰκός* echt aristotelisch sind, weil sie nämlich zu nahe an den vorigen Satz anklingen *ἔστι δὲ τοῦτο, ὅταν* u. s. w. Aristoteles schreibt nicht zierlich, aber er schreibt auch nirgend schlecht und nachlässig.

Wie nun hier aus der Rhetorik in die Poetik interpolirt worden, so begegnet dasselbe auch sehr augenscheinlich innerhalb der Poetik selbst, nämlich von einer Stelle in die andere. Ich habe mehrere Stellen in solchem Verdacht; aber was uns näher angeht, so spricht Aristoteles im 24. Kapitel sehr geistreich und treffend über die poetische Wahrscheinlichkeit: *προαιρεῖσθαι δὲ δεῖ ἀδύνατα εἰκότα μᾶλλον ἢ δυνατὰ ἀπίθανα.* Befremdlich ist mir in solchem Zusammenhange das folgende, zumal da er nicht mehr vom Drama sondern vom Epos handelt: *τούς δὲ λόγους μὴ συνίστασθαι ἐκ μερῶν ἀλόγων, ἀλλὰ μάλιστα μηδὲν ἔχειν ἄλογον.* Dies ist hier nicht bloß geistlos und fade, sondern ganz unstatthaft in diesem Zusammenhange, wo der Theoretiker eben gelehrt hat, man solle sich sogar vor Unmöglichem nicht scheuen, wenn es nur wahrscheinlich sei. Aber freilich daran stieß sich der nicht, welcher diesen Satz aus einem frühern Kapitel, dem 15ten, abschrieb: *ἄλογον δὲ μηδὲν εἶναι ἐν τοῖς πράγμασιν, εἰ δὲ μὴ ἔξω τῆς τραγῳδίας.* Auch das letztere suchte nun der Glossator anzubringen, denn er schrieb dort: *εἰ δὲ μὴ ἔξω τοῦ μυθεύματος, ὥσπερ Οἰδίπους τὸ μὴ εἰδέναι, ὥσπερ ὁ Λάιος ἀπέθανεν.* Dies Beispiel (man bemerke

übrigens auch die ungefüge Construction des doppelten ὥσπερ) schrieb er ab, aus Kap. 14, woselbst es heißt: ὥσπερ ὁ Σοφοκλέους Οἰδίπους· τοῦτο μὲν οὖν ἔξω τοῦ δράματος. Allein hiebei ließ es der Glossator nicht bewenden, er setzte auch noch aus eignen Mitteln ein Beispiel hinzu, dies aber ist sehr vergriffen: ἀλλὰ μὴ ἐν τῷ δράματι, ὥσπερ ἐν Ἠλέκτρᾳ οἱ τὰ Πυθικὰ ἀπαγγέλλοντες — man bemerke noch den Mangel des Artikels bei Ἠλέκτρᾳ, wo ihn Aristoteles nicht hätte fehlen lassen. Auch ist hier ja sein Ausspruch nur nachdem Wort und nicht nach dem Sinn verstanden, denn gerade glaube ich, daß er, falls er in irgend einer Art an jenem Bericht hätte Anstoß nehmen können, vielmehr das Berichtete, nicht selbst im Drama Geschehende, ἔξω τοῦ δράματος genannt haben würde, wie es denn ja auch mit dem Tod des Laios im Oedipus ist. Und was bliebe sonst auch noch von dem Satz ἀδύνατα εἰκότα?

Einen ähnlichen Fehlgriff des Urtheils mußten wir an jener bekannten Stelle finden, wo getadelt wird, daß Hämon den Kreon nicht tödte, sondern fehlstoße cap. 14; allein auch auf dieser Stelle ruht ein gleicher Verdacht. Sie lautet: τούτων δὲ τὸ μὲν γιγνώσκοντα μελλῆσαι καὶ μὴ πρᾶξαι χείριστον, τό τε γὰρ μιαρὸν ἔχει καὶ οὐ τραγικόν. Hier nun muß man unmittelbar mit Auslassung des Nächstfolgenden fortfahren bei den Worten: τὸ δὲ πρᾶξαι δεύτερον· βέλτιον δὲ τὸ ἀγνοοῦντα μὲν πρᾶξαι, πράξαντα δὲ ἀναγνωρίσαι, τό τε γὰρ μιαρὸν οὐ πρόςεστι καὶ ἡ ἀναγνώρισις ἐκπληκτικόν· κράτιστον δὲ τὸ τελευταῖον, λέγω δὲ οἷον cet. So hängt alles trefflich zusammen und der Styl ist glatt und in bester Ordnung; dagegen ist alles zerrissen, wenn man nach dem Causalsatz: τό τε γὰρ μιαρὸν ἔχει cet. noch zwei folgende Causalsätze einschiebt: ἀπαθὲς γάρ, übrigens an sich viel zu nichtssagend und: διόπερ οὐδεὶς ποιεῖ ὁμοίως, εἰ μὴ ὀλιγάκις, οἷος ἐν Ἀντιγόνῃ τὸν Κρέοντα ὁ Αἵμων. Glücklicherweise ist hierin der Styl ebenso schlecht und ungeschickt als das ästhetische Ur-

theil, und jenes οὐδεὶς, εἰ μὴ ὀλιγάκις ist so albern und ungereimt ausgedrückt, daß man so etwas dem Aristoteles nimmermehr aufbürden darf, eben so wenig freilich das durchaus verkehrte Urtheil. In den Worten οὐδεὶς ποιεῖ ὁμοίως, worin schon ὁμοίως statt οὕτω auffallen könnte, müßte nun doch οὐδεὶς von einem Dichter und ποιεῖ vom Dichten gesagt scheinen; wie befremdet nun, wenn im unmittelbar Folgenden statt dessen von der Rolle eines Stücks die Rede ist und von dem was eine handelnde Person in der Tragödie einer andern zufügt, τὸν Κρέοντα ὁ Αἵμων, es wäre hier also ποιεῖν in ganz anderer Bedeutung genommen, falls man hier nicht etwa noch ein anderes Verbum aus dem Vorigen ergänzen will. Nicht minder befremblich ist das οἷος, Aristoteles hätte sicherlich οἷον geschrieben, wie es tausendmal bei ihm vorkommt; aber damit kein Wort ohne Anstoß sei, so beachte man endlich noch, daß hier wieder ἐν Ἀντιγόνῃ nach dem spätern Sprachgebrauch, z. B. der Scholiasten, ohne Artikel steht, dahingegen ihn Aristoteles stets in solchen Fällen setzt, als z. B. kurz darauf ἐν τῷ Κρεσφόντῃ, ἐν τῇ Ἰφιγενείᾳ, ἐν τῇ Ἕλλῃ, oder im nächsten Kapitel ἐν τῷ Θυέστῃ, ἐν τῇ Τυροῖ, ἐν τῷ Τηρεῖ, ἐν τῷ Οἰδίποδι, ἐν τοῖς Νίπτροις, und vieles andere; alles nach Bekkers Lesart. Demselben Sprachgebrauch bleibt Aristoteles auch in der Rhetorik getreu und III. 16. lesen wir dasselbe Beispiel mit dem Artikel: ἐκ τῆς Ἀντιγόνης.

Jetzt können wir unmittelbar zu jener Stelle im 15ten Kapitel übergehen, wo der aulischen Iphigenie Erwähnung geschieht, und zwar in einer Weise, welche dem Urtheil des Aristoteles sehr wenig Ehre machen müßte. Ich halte sie nicht minder für unächt und glaube sogar, daß hier zum Glück die Kennzeichen eines Einschiebsels ganz besonders klar zu Tage liegen. Aristoteles spricht von der Consequenz der Charaktere: τέταρτον δὲ τὸ ὁμαλόν· κἂν γὰρ ἀνώμαλός τις ᾖ ὁ τὴν μίμησιν παρέχων καὶ τοιοῦτον ἦθος ὑποτιθείς, ὅμως ὁμα-

λῶς ἀνώμαλον δεῖ εἶναι. Dies ist kurz und geistreich ausgedrückt, sehr nöthig aber war diese Bevorwortung, denn nur zu scheinbar ist der Vorwurf der Inconsequenz, welche doch da nicht stattfindet, wo sich wirklich die Umstände mit geändert haben, oder auch, wo Veränderlichkeit selbst jemandes Charakter ist. Daß dies gemeint sei, sagt das folgende, wo man nämlich mit Auslassung des offenbaren Einschiebsels offenbar fortfahren muß: *χρὴ δὲ καὶ ἐν τοῖς ἤθεσιν, ὥσπερ καὶ ἐν τῇ τῶν πραγμάτων συστάσει, ἀεὶ ζητεῖν ἢ τὸ ἀναγκαῖον ἢ τὸ εἰκός* cet. Und diese Worte beweisen denn selbst erst recht deutlich, daß das von mir Uebergangene nur Interpolation ist. Man glaubte hier wieder Beispiele geben zu müssen; nun fand sich wirklich in einem spätern Kapitel eins, welches hieher zu passen schien cap. 25. gegen den Schluß: *ἢ τῇ πονηρίᾳ, ὥσπερ ἐν Ὀρέστῃ τοῦ Μενελάου.* Aber auch dies Beispiel schon scheint Interpolation zu sein, wahrscheinlich aber eine frühere; man bemerke den mangelnden Artikel. Dabei hieß es noch in der vorhergehenden Zeile *μὴ ἀνάγκης οὔσης*, also glaubte der Interpolator in zweiter Hand es um so mehr hieher gehörig und schrieb: *ἔστι δὲ παράδειγμα πονηρίας μὲν ἤθους μὴ ἀναγκαῖον οἷον ὁ Μενέλαυς ὁ ἐν τῷ Ὀρέστῃ.* Allein dies war hier sehr unpassend, denn was das *μὴ ἀναγκαῖον* betrifft, so beweist gerade dies die Ungehörigkeit der Worte; nämlich erst im Folgenden spricht ja der Philosoph von der unnützen Ruchlosigkeit, in den Worten: *ἀεὶ ζητεῖν ἢ το ἀναγκαῖον ἢ τὸ εἰκός*: es käme nun aber hienach das Beispiel vor das Theorem zu stehen, was doch nimmermehr angeht, am wenigsten bei einem so äußerst logischen Stylisten als Aristoteles. Und so müssen denn auch mit diesem Beispiel die übrigen der Stelle für eingeschoben gelten: *τοῦ δὲ ἀπρέπους καὶ μὴ ἁρμόττοντος ὅ τε θρῆνος Ὀδυσσέως ἐν τῇ Σκύλλῃ καὶ ἡ τῆς Μελανίππης ῥῆσις, τοῦ δὲ ἀνωμάλου ἡ ἐν Αὐλίδι Ἰφιγένεια.* Es ist an sich schon auffallend, daß Aristoteles einer aulischen Iphigenie schlechthin erwähnte, da

er doch wissen mußte, daß es außer der des Euripides mindestens noch eine des Sophokles und Aeschylus gab; nun unterscheidet er aber bei der taurischen Iphigenie die des Euripides immer mit Nennung seines Namens sehr genau, damit sie nicht mit der des Polyidus verwechselt werde. Nur ein späterer Leser, welchem bloß die euripideische bekannt war, konnte dieselbe schlechtweg nennen: ähnliches gilt von der Melanippe, und die Angabe ἡ τῆς Μελανίππης ῥῆσις ist wieder viel zu unbestimmt und nichtssagend, als daß sich Aristoteles so ausgedrückt haben könnte. Wenn ich aber anders recht sehe, so sind auch überhaupt die Beispiele des Aristoteles, nach der Natur seines Buches, von ganz anderer Art. Er stellt ja nicht eine Theorie auf, um danach die tragischen Werke zu beurtheilen, sondern er abstrahirt seine Theorie nur eben aus den Kunstwerken. Hieraus folgt, daß er nicht Beispiele anführt, um sie zu kritisiren, sondern nur da, wo er damit seiner Theorie Deutlichkeit verschafft. Und so verhält es sich denn auch wirklich. Uebrigens fällt in dieser Stelle der fehlende Artikel zwar bei Ὀδυσσέως nicht auf, während er bei den Stücken sich allerdings findet: dies aber kann natürlich kein Gegengrund sein, denn leicht konnte es ein über den klassischen Sprachgebrauch unterrichteter Abschreiber später corrigirt haben. Und nun entsprechen auch die Beispiele gar nicht vollständig dem Theorem; gerade jener Fall, der, nach aristotelischer Art, doch zunächst eines erklärenden Beispiels bedurft hätte, geht hier ganz leer aus, es fehlt ein Beispiel für das ὁμαλῶς ἀνώμαλον. Gerade dies, nämlich die bloß scheinbare Inconsequenz findet nun aber in der Iphigenie statt, und ich halte es eben darum für ganz unmöglich, daß Aristoteles jenes falsche ästhetische Urtheil verschuldet haben sollte, da er doch gerade eben hier solche Fälle der Theorie nach sehr wohl gekannt hat und nur eben selbst vor dem falschen Tadel zu warnen scheint. Ich gestehe nun, daß diese Gründe, zumal in Verbindung mit denen, welche überhaupt das Vorhandensein solcher Interpolationen be-

weisen, für mich vollkommen ausreichend sind, den Aristoteles auch von diesem dritten großen Fehler des ästhetischen Urtheils zu befreien, sodaß denn jetzt überhaupt nichts mehr in der Schrift übrig bliebe, was vor billiger Kritik als falsch und vergriffen erscheinen könnte. Desto schlimmer aber für die, welche auf die Autorität des Aristoteles gestützt, jenes treffliche Stück ziemlich mittelmäßig fanden, besonders Racine und Schlegel.

Als neuer Grund kommt noch hinzu, daß Aristoteles dieser aulischen Iphigenie an keiner andern Stelle, weder der Poetik noch der Rhetorik, erwähnt, sie also überhaupt gar nicht zu kennen scheint; desto öfters erwähnt er die taurische des Euripides, woraus zu schließen wäre, daß diese sogar der aulischen desselben Dichters voraussstand. Die Stelle müßte aber zu einer Zeit eingeschoben sein, wo man bereits das Stück durch ein Versehn neben denen des Euripides hatte.

Die angeregte Bedenklichkeit über Interpolationen der Poetik ließe sich noch weiter und genauer ausführen, was leider hier nicht geschehen kann, da es uns bloß darauf ankam, jenen letzten Anhaltspunkt zu entfernen, wonach Euripides Verfasser der erhaltenen Iphigenie ist.

Wenn es nun Euripides sicherlich nicht ist, so fällt natürlich wieder neuer Grund auf die Vermuthung, welche in Agathon den Dichter sucht. Daß auf diesen vieles paßt, wird hoffentlich niemand leugnen, allein es wird doch immer der sophokleische Charakter nicht recht erklärlich, denn daß Agathon ein besonderer Schüler des Sophokles gewesen, ist nirgend gemeldet, vielmehr wissen wir nur, daß er ein naher Freund des Euripides war. Eben so fehlt es an allen direkt hinweisenden Ueberlieferungen; wir haben keine Nachricht von einer Iphigenie, die Agathon gedichtet habe, noch auch paßt irgend eines seiner Fragmente auf unser Stück. Allerdings wäre es nicht unmöglich, daß uns hier zufällig gerade solche Notizen das verschweigen, was wir so gern zu wissen verlangten, so daß das Stück dennoch diesem Dichter

gehören könnte, allein auch auf der andern Seite wieder ist nicht bloß möglich, sondern wahrscheinlich und gewiß, daß andere Zeitgenossen des Agathon und vielleicht auch Schüler des Gorgias oder Schülers Schüler jene rhetorische Sprache mit dem Agathon gemein hatten, daß sie denselben edeln und vielleicht sogar noch einen größern Sinn, endlich daß sie eine noch größere Kunst gehabt hätten. Ihrer viele freilich sind es nicht, zwischen denen uns in solchem Fall die Wahl bliebe. Das nächste Anrecht aber hat Chäremon, besonders auch nach den Fragmenten zu schließen der bedeutendste Dichter jener spätern Zeit. Und dieser hat nun auch ein direktes Zeugniß für sich. Athenaeus XIII. p. 562. *E. Θεόφραστος δ' ἐν τῷ Ἐρωτικῷ Χαιρήμονά φησι τὸν τραγικὸν λέγειν ὡς τὸν οἶνον τῶν χρωμένων [τοῖς τρόποις] κεράννυσθαι· οὕτως καὶ τὸν Ἔρωτα· ὃς μετριάζων μέν ἐστιν εὔχαρις, ἐπιτεινόμενος δὲ καὶ διαταράττων χαλεπώτατος· διόπερ ὁ ποιητὴς οὗτος οὐ κακῶς αὐτοῦ τὰς δυνάμεις διαιρῶν φησί, δίδυμα γὰρ τόξα αὐτὸν ἐντείνεσθαι χαρίτων.*

τὸ μὲν ἐπ' εὐαίωνι τύχᾳ
τὸ δ' ἐπὶ συγχύσει βιοτᾶς

ὁ δ' αὐτὸς οὗτος ποιητὴς καὶ περὶ τῶν ἐρώντων ἐν τῷ ἐπιγραφομένῳ Τραυματίᾳ φησὶν οὕτως. Jetzt lesen wir noch sechs Trimeter des Chäremon. Aber obiges Citat entspricht vollkommen folgenden vier glykonischen Versen unserer Iphigenie v. 550 bis v. 554:

δίδυμ' Ἔρως ὁ χρυσοκόμας
τόξ' ἐντείνεται χαρίτων,
τὸ μὲν ἐπ' εὐαίωνι πότμῳ,
τὸ δ' ἐπὶ συγχύσει βιοτᾶς.

Wenn nun nicht alle Kritik aufhören soll, so wird man doch der Glaubwürdigkeit des Theophrast und Athenäus in unserer Untersuchung entscheidende Kraft beimessen: eine historische Ueberlieferung steht ohne Vergleich über jeder auch der scheinbarsten Ar-

gumentation, allein diesmal gerade treffen ja alle innern Gründe durchaus damit zusammen: innere Gründe verbieten ja eben daß das Stück dem Euripides gehören könne. Desto auffallender ist, wie gelehrte Männer mit diesem Citat umgangen sind. Brunk war der erste, welcher es bemerkte; er schrieb an den Rand seines Athenäus: ὁ. ποιητὴς οὗτος i. e. Chaeremon. Sed aut corruptela subest, aut memoria lapsus Athenaeus: quos enim dehinc citat versus, Euripidis sunt. Schweighäuser dagegen meint: At potuerat etiam Chaeremon, ut persaepe factum a poetis scenicis novimus, versus istos ab Euripide mutuari. Bei vier ganzen Versen, zumal im Chor, wahrlich eine sehr gewagte Annahme, welche jetzt wegfällt um eine andere weit wesentlichere Schwierigkeit zugleich mit zu heben. Die Anhänger einer Umarbeitung durch den jüngern Euripides kehrten die Sache um, indem sie meinten, der Ueberarbeiter hätte sich die ganzen vier Zeilen aus Chäremon nur allzuwörtlich angeeignet. Zu noch gewaltsamern Ausfluchten sah man sich genöthigt; Mathiä, der auch mit Brunk annimmt, Athenäus habe sich geradezu geirrt und verschrieben, er habe Euripides schreiben wollen und statt dessen Chäremon gesetzt, hat den Zusammenhang gegen sich, zumal da der Uebergang mit οὗτος ποιητὴς gemacht ist, und oben bei Anführung des Theophrast natürlich ein Schreibfehler in dem Namen Chäremon vollends unglaublich wäre. Dennoch aber hat Hermann neuerdings beigepflichtet und sogar den sonderbarsten Grund jenes Gelehrten gutgeheißen: Nam quum illud εὔχαρις ut ipse observat, ex Medeae v. 630 seq. sumptum sit, Athenaeus, quoniam notum esse putabat illud Euripidis dictum, Euripidem significavit his verbis, ὁ ποιητὴς οὗτος. Wahrlich zum Erstaunen: Hermann gesteht doch selbst zu, daß in den Worten, welche dem Citat folgen: ὁ δ' αὐτὸς οὗτος ποιητὴς kein anderer als Chäremon gemeint sei, denn er sagt: sequuntur sex trimetri Chaeremonis: und nun soll ὁ δ' αὐτὸς οὗτος ποιητὴς Chäremon sein, οὗτος ποιητὴς aber Euripides?

Das überhebt jeder Widerlegung. Aber um nichts besser sind die Gründe, warum Euripides gemeint sein soll. Theophrast erklärte entweder das erste Citat aus Chäremon mit den Worten: ὅς μετριάζων μέν ἐστιν εὔχαρις u. s. w. oder vielmehr es sind Worte des Chäremon selbst, denn bei dem Dichter schon mußte der Vergleich zwischen Wein und Eros so ausgeführt sein: welcher Unsinn also, wenn Mathiä und Hermann sagen: Athenäus glaubte in dem Wort εὔχαρις das Citat einer bekannten Stelle aus der Medea zu sehn, und weil sie so bekannt war, fuhr er, statt zu sagen Euripides, gleich mit ὁ ποιητὴς οὗτος fort. Nun paßt aber auch das Citat nicht einmal, denn in der Medea steht weiter nichts als: εἰ δ' ἅλις ἔλθοι Κύπρις οὐκ ἄλλα θεὸς εὔχαρις οὕτω. Man hätte mit gleichen Recht auch an jede andere Stelle und jeden andern Dichter denken können, wo εὔχαρις vorkommt, man hätte sich die Abgeschmacktheit ersparen können, daß Athenäus eines Wortes wegen ein Citat zu haben glauben soll, ein Citat eines ganz andern Schriftstellers als von dem vor und nach die Rede ist. Gewiß haben die Kritiker an dieser Iphigenie ihr Meisterstück nicht gemacht, sie haben weder den ästhetischen Gehalt, noch die Lage der kritischen Anhaltspunkte erwogen und durchdrungen, sie haben keins dieser Momente im Einzelnen richtig gefaßt und vollständig überschaut, noch weniger aber sind sie in der Combination richtig geleitet worden.

Wie einfach dagegen heben sich nun nach unserer Darstellung alle Schwierigkeiten: das Stück das dem Euripides nach innern Gründen nicht gehören konnte, wurde ihm nach äußern wirklich abgesprochen; die Citate welche auf unser Stück nicht paßten, paßten desto besser auf jenes untergegangene, welches wiederum mit der erhaltenen taurischen Iphigenie im erwünschtesten Einklange war. Wir brauchten weder zum Eingang einen Prolog noch zum Schluß einen Epilog gewaltsam und widersinnig einzuschieben, wir brauchten uns keinen Ueberarbeiter auszudenken, damit er erkläre was so ohnehin nicht erklärt wer-

den kann; dagegen stimmt jetzt Erfindung, Sprache, Entwickelung, vortrefflich zusammen um die Welt mit der unschätzbaren Gewißheit zu beschenken, daß wir ein ganzes vollständiges, immer noch sehr wohl erhaltenes Stück von einem ganz neuen Tragiker besitzen, von dem uns bisher nur ein Dutzend erhaltene Sentenzen bei Stobäus und zwei schöne malerisch schildernde Fragmente bei Athenäus (XIII. p. 608) sagten, wie groß für uns der Verlust seiner Werke sei. Bei einem Dichter, dessen Werth in der Composition besteht, kann sich dieser nicht in einzelnen Versen und Sentenzen, wie uns nur deren erhalten sind, spiegeln; und doch haben diese Sentenzen fast nichts anderes zum Inhalt als jenes φρονεῖν, ferner das unfreiwillige Aufbrausen des Zorns, endlich die Verstellung edler Charaktere. Soviel es nur möglich ist, deutet dies gewiß auf eine sophokleische Art der Auffassung und Composition, kurz auf eine solche, als wir sie in der Iphigenie haben.

Nun weist aber auch endlich schon die metrische Beschaffenheit des Stückes auf eine spätere Zeit und namentlich auf Chäremon hin. Schon im Philoktet des Sophokles begegnen weit größere Freiheiten im Trimeter als in seinen frühern Stücken; in solcher Richtung nun arteten die Metra mehr und mehr aus. Eine noch schnellere Entartung konnte nicht fehlen, als die Tragiker zugleich Komiker waren, denn nun nahmen sie einen großen Theil jener Licenzen in die Tragödie mit hinüber. Aber auch Agathon schon, der doch noch keine Komödien dichtete, erlaubte sich Verse wie den folgenden:

τὴν ἡδονήν, ἐπιθυμίαν, λύπην, φόβον.

Ein Anapäst im dritten Fuß wäre den früheren Tragikern, außer im Eigennamen, unerhört gewesen. Hiemit vergleiche man nun den Vers des Chäremon bei Athenäus:

ποιητικούς, ἰταμούς, προθύμους, εὐπόρους,

der auch in der unverbundenen Zusammenhäufung der Worte

mit jenem große Aehnlichkeit hat. Nun aber scheint auch wirklich Chäremon zugleich Komödien gedichtet zu haben, weil er von einigen der Alten geradezu Komiker genannt wird. Oder sollte auch der Vers bei Stobäus:

βεβαιοτέραν ἔχε τὴν φιλίαν πρὸς τοὺς γονεῖς

aus einer Tragödie sein können? Indessen ist der folgende (Athen. XIII. p. 608 a.):

Ἔκειτο γὰρ ἡ μὲν λευκὸν εἰς σεληνόφως

aus dem Oeneus des Chäremon, Oeneus aber war doch schwerlich etwas anderes als eine Tragödie, wie sehr auch der Anapäst an der zweiten Stelle aller tragischen Metrik widerspricht. In demselben Fragment aus dem Oeneus, ferner in dem aus der Alphesiboea und dem Traumatias findet sich auch mehrmals die Porsonsche Regel verletzt. Ja Chäremon ging in der Durcheinandermischung der Formen und Gattungen so weit, daß er ein erzählendes Gedicht schrieb, in dem die verschiedensten Maaße, Hexameter, Jambus und Tetrameter wechselten; mehr hievon weiterhin; es ist dies aber ein besonders merkliches Anzeichen, daß die Form damals zu weichen anfing. Wenden wir uns nun zu unserer Iphigenie des Chäremon zurück, dann finden wir zu neuem Beweise hier ganz jene metrische Beschaffenheit, als sie sich von diesem Dichter erwarten läßt. Zugleich aber muß dann auch zugestanden werden, daß nicht mehr alles, was, nach Sophokles und Euripides gemessen, unerhört schien, nun auch gleich unerhört sein werde, wenn einmal Chäremon der Verfasser ist. Manche Emendationen möchten hier umsonst gemacht sein; da aber die Beschädigung dennoch angenommen werden muß, so mag es allerdings schwer sein zu entscheiden, wieviel der regelloseren Metrik unseres Dichters zugemuthet werden kann.

Und was könnte jetzt unserer Sache überhaupt noch entgegenstehn? Hatte Athenäus, welcher nirgend unser Drama als

den kann; dagegen stimmt jetzt Erfindung, Sprache, Entwickelung, vortrefflich zusammen um die Welt mit der unschätzbaren Gewißheit zu beschenken, daß wir ein ganzes vollständiges, immer noch sehr wohl erhaltenes Stück von einem ganz neuen Tragiker besitzen, von dem uns bisher nur ein Dutzend erhaltene Sentenzen bei Stobäus und zwei schöne malerisch schildernde Fragmente bei Athenäus (XIII. p. 608) sagten, wie groß für uns der Verlust seiner Werke sei. Bei einem Dichter, dessen Werth in der Composition besteht, kann sich dieser nicht in einzelnen Versen und Sentenzen, wie uns nur deren erhalten sind, spiegeln; und doch haben diese Sentenzen fast nichts anderes zum Inhalt als jenes φρονεῖν, ferner das unfreiwillige Aufbrausen des Zorns, endlich die Verstellung edler Charaktere. Soviel es nur möglich ist, deutet dies gewiß auf eine sophokleische Art der Auffassung und Composition, kurz auf eine solche, als wir sie in der Iphigenie haben.

Nun weist aber auch endlich schon die metrische Beschaffenheit des Stückes auf eine spätere Zeit und namentlich auf Chäremon hin. Schon im Philoktet des Sophokles begegnen weit größere Freiheiten im Trimeter als in seinen frühern Stücken; in solcher Richtung nun arteten die Metra mehr und mehr aus. Eine noch schnellere Entartung konnte nicht fehlen, als die Tragiker zugleich Komiker waren, denn nun nahmen sie einen großen Theil jener Licenzen in die Tragödie mit hinüber. Aber auch Agathon schon, der doch noch keine Komödien dichtete, erlaubte sich Verse wie den folgenden:

τὴν ἡδονὴν, ἐπιθυμίαν, λύπην, φόβον.

Ein Anapäst im dritten Fuß wäre den früheren Tragikern, außer im Eigennamen, unerhört gewesen. Hiemit vergleiche man nun den Vers des Chäremon bei Athenäus:

ποιητικοὺς, ἰταμοὺς, προθύμους, εὐπόρους,

der auch in der unverbundenen Zusammenhäufung der Worte

mit jenem große Aehnlichkeit hat. Nun aber scheint auch wirklich Chäremon zugleich Komödien gedichtet zu haben, weil er von einigen der Alten geradezu Komiker genannt wird. Oder sollte auch der Vers bei Stobäus:

βεβαιοτέραν ἔχε τὴν φιλίαν πρὸς τοὺς γονεῖς

aus einer Tragödie sein können? Indessen ist der folgende (Athen. XIII. p. 608 a.):

Ἔκειτο γὰρ ἡ μὲν λευκὸν εἰς σεληνόφως

aus dem Oeneus des Chäremon, Oeneus aber war doch schwerlich etwas anderes als eine Tragödie, wie sehr auch der Anapäst an der zweiten Stelle aller tragischen Metrik widerspricht. In demselben Fragment aus dem Oeneus, ferner in dem aus der Alphesiboea und dem Traumatias findet sich auch mehrmals die Porsonsche Regel verletzt. Ja Chäremon ging in der Durcheinandermischung der Formen und Gattungen so weit, daß er ein erzählendes Gedicht schrieb, in dem die verschiedensten Maaße, Hexameter, Jambus und Tetrameter wechselten; mehr hievon weiterhin; es ist dies aber ein besonders merkliches Anzeichen, daß die Form damals zu weichen anfing. Wenden wir uns nun zu unserer Iphigenie des Chäremon zurück, dann finden wir zu neuem Beweise hier ganz jene metrische Beschaffenheit, als sie sich von diesem Dichter erwarten läßt. Zugleich aber muß dann auch zugestanden werden, daß nicht mehr alles, was, nach Sophokles und Euripides gemessen, unerhört schien, nun auch gleich unerhört sein werde, wenn einmal Chäremon der Verfasser ist. Manche Emendationen möchten hier umsonst gemacht sein; da aber die Beschädigung dennoch angenommen werden muß, so mag es allerdings schwer sein zu entscheiden, wieviel der regelloseren Metrik unseres Dichters zugemuthet werden kann.

Und was könnte jetzt unserer Sache überhaupt noch entgegenstehn? Hatte Athenäus, welcher nirgend unser Drama als

die aulische Iphigenie des Euripides anführte, dies Stück überhaupt und folgte er nicht bloß dem Zeugniß des Theophrast, so hatte er es noch unter dem Namen seines wahren Verfassers; anderseits hatten wieder Aelian und die Scholiasten des Aristophanes, ferner Hesychius oder dessen Gewährsmänner noch die euripideische Iphigenie in Aulis. Sie war sicherlich ein schwaches Stück und ging deshalb unter. Dann kam nach einiger Zeit unser jetziges zum Vorschein, der Name Chäremon war unbekannt, daß er eine Iphigenie in Aulis geschrieben, wußte niemand: desto mehr dagegen suchte man das gleichbenannte Stück des Euripides, weil man dessen taurische Iphigenie besaß. Nichts war natürlicher, als daß man jetzt beide Stücke zusammenschrieb. Allein noch jetzt ist an der äußern Beschaffenheit, ich meine an der mehr als gewöhnlichen Verletzung, deutlich zu ersehen, daß dieses Stück auch ganz besondere Schicksale müsse erlebt haben, Schicksale welche sich jetzt vollkommen erklären. Daß aber in der Blumenlese des Stobäus einige Verse unseres Stücks unter dem Namen des Euripides vorkommen, hat gar nichts auf sich und wäre verschiedentlich sehr leicht zu erklären; entweder befand sich Stobäus schon in dem Irrthum, oder man hat seine Angabe später corrigirt, oder auch er gab, wie häufig, jene Verse ganz ohne Namen des Verfassers. Namenlos sind auch die wenigen Citate bei Plutarch. Endlich ist der Fall, daß ein Stück fälschlich dem Euripides beigelegt würde, nicht einzig in seiner Art: wir wissen daß der Pirithous und der Sisyphus des Critias durch ein ähnliches Versehen dem Euripides beigelegt wurde; Sextus Empirikus nennt den wahren Verfasser und Valkenaer erkannte in einem Fragment des Sisyphus einen Charakter, der ganz vom euripideischen abweicht. Was fehlt also unserer Vindication noch an der Gewißheit? Nichts mehr als daß auch überliefert wäre, Chäremon habe eine Iphigenie in Aulis geschrieben. Dies will denn freilich nicht viel sagen.

Aber es wird ein Stück Achilleus von ihm genannt: nicht unmöglich daß er das unsrige so nannte, welches erst später umgetauft worden.

Und hiemit schließe ich denn meinen Exkurs, dessen Resultat sich nun erst im Folgenden recht fruchtreich beweisen wird.

XV.

Fortschritt unter den gleichen Stücken verschiedener Dichter.

(Fortsetzung.)

Nun erst können wir den Faden unserer Hauptbetrachtung wieder aufnehmen, um die Fortbildung näher zu erwägen, welche die Fabel der Iphigenie durch die auf einander folgende verschiedene Behandlung der Tragiker erfahren hat. Mittlerweile hat sich nun aber gar die Zahl der zu betrachtenden Stücke gleichen Inhalts noch um eins vermehrt, wodurch auch das Interesse der Vergleichung nur noch um so höher gesteigert werden muß.

Leider ist ungemein zu beklagen, daß wir, hinsichtlich des äschyleischen Stücks, ganz und gar unsern Muthmaßungen überlassen sind. Nur zwei kleine Fragmente haben wir, und diese brachen so unglücklich, daß sich nichts daraus erkennen läßt. Das Stück ging vielleicht früh unter, wenigstens konnten schon die alexandrinischen Grammatiker bei einem Citat in den Fröschen (v. 1302) zweifeln, ob es der Iphigenie oder dem Telephus gehöre. Gleichwohl hat Welcker versucht nicht bloß den Verlauf des einzelnen Stücks, sondern die ganze Trilogie zu construiren. Er stellt zusammen *Ἱερεῖαι*, *Θαλαμοποιοὶ* und

Iphigenie, aber er kann keinen Beweis, oder auch nur was demselben ähnlich sähe, für diese Zusammenstellung aufbringen. Die Priesterinnen betreffend, so hat er alles auf das Fragment (No. 74.) gestützt:

Στέλλειν ὅπως τάχιστα, ταῦτα γὰρ πατὴρ
Ζεὺς ἐγκαθίει Λοξίᾳ θεσπίσματα.

Dies, ganz des Zusammenhangs entbehrende Bruchstück nun will der Kritiker auf die vom Orakel befohlene Sendung und Herbeiholung der Iphigenie von Argos beziehen; allein dies ist noch nicht einmal eine Muthmaßung zu nennen, sondern nur eben ein äußerst sinnreicher Einfall, welcher zur Bestätigung jener andern Muthmaßung nichts beitragen kann. Und doch steht es noch schlimmer mit dem zweiten Stück, denn für dies mußte alles aus dem Namen geschlossen werden, der gewiß keine bestimmte Hindeutung enthält. Bei alledem liegt die Voraussetzung zum Grunde, die Fabel des äschyleischen Stücks oder der Trilogie sei unserer Tragödie oder den spätern Erzählungen durchaus gleich gewesen, was für den, der gerade auf den Fortschritt und die Aenderungen der Fabel sein Augenmerk zu richten pflegt, doch noch höchst fraglich bleiben muß. Von den Resultaten der Untersuchung über das Werk des Aeschylus würde dies das interessanteste gewesen sein, nimmermehr aber durfte man dies als Voraussetzung nehmen, um davon auszugehn.

Nach Welcker soll das erste Stück der Trilogie, die Priesterinnen, den Frevel des Agamemnon gegen Artemis, und die von der Gottheit aufgelegte Sühnung enthalten haben; das Mittelstück dann hätte die Ankunft Iphigeniens als zur Vermählung Achills und die Opferung selbst umfaßt, für das dritte Stück erst sei der eigentliche Name Iphigenie verblieben und dies habe in einem neuen Leben gespielt. Hienach könnte also die letzte, vorzugsweise Iphigenie genannte Tragödie nur eine taurische Iphigenie gewesen sein, und wenn eine solche nicht die Erkennungsscene mit Orest und die Heimführung enthalten haben sollte, so ist

nicht abzusehen, was sie sonst noch könnte enthalten haben, um überhaupt Tragödie zu sein. Ueberdies mußte eine vom Orakel dem Orest auferlegte Wallfahrt nach Tauri zu stark mit jener andern Sühne collidiren, welche Aeschylus in den Eumeniden giebt, und man weiß, was Euripides für Noth hatte, um beide ihrer Natur nach sich ausschließenden Erfindungen zu vereinigen oder auszugleichen. Auch geschieht von der Fahrt des Orest nach Tauri in den Cyprien keine Erwähnung, soweit wir nämlich dieselben nach Proclus kennen; wenn hier dagegen schon die Täuschung mit der Bewerbung Achills, ferner nach der Opferung Iphigeniens deren Versetzung nach Tauri und die Unsterblichmachung berührt wird, so folgt noch mit keiner Nothwendigkeit daß dies auch in dem Stück des Aeschylus vorgekommen sein mußte, möglich sogar, daß jener Zusatz nur dem Epitomator gehört, so wie ja in der Sache selbst, in dem Unsterblichwerden und dem Aufenthalt zu Tauri ein Widerspruch zu sein scheint. Gewiß liegt die ganze Fabel einer taurischen Iphigenie, oder was sie sonst vertreten mag, von dem Hauptfaden der Fabel des Atridenhauses und des darin waltenden Schicksals seitab, und dies eben ist es, was mich sehr geneigt macht zu glauben, dem Aeschylus sei jene Wendung von Iphigeniens Entführung nach Tauri ganz fremd geblieben. Nicht bloß, daß in der ganzen Orestie immer die wirkliche Opferung vorausgesetzt und deutlich erwähnt wird sondern jene Fabel hatte ohne solche Annahme keinen Grund. Darum kann man nicht sagen, Aeschylus hat bei der Orestie ein Interesse, die Fabel von Iphigeniens Opfer anders anzusehen und darzustellen und das sorgfältig zu verschweigen, was damit in Widerspruch steht, sondern er konnte wohl schwerlich darauf kommen, solche Motive walten zu lassen, falls nicht die frühere Sage von Iphigeniens wirklichem Opfer gemeint war. Auch liegt es gar nicht im Sinn des Aeschylus sich durch künstlerisches Uebergehen und Verschweigen eine von der gemeinen Sage abweichende Gestalt der Fabel zu bilden und

die Dichtung seiner Eumeniden wäre alsdann wahrlich eine größere Willkührlichkeit und eigenmächtigere Aenderung, als man sie nur jemals dem Euripides mit Recht oder Unrecht Schuld gegeben hat. Im Gegentheil pflegt Aeschylus nach derselben Auffassung, von der ihm die trilogische Form eingegeben wurde, auch, wie wir davon bereits Beispiele hatten, wieder die Trilogieen unter sich so zusammenhängend und zusammen passend zu dichten, daß sie sich scharf an einander rücken ließen und dann eine dramatische Darstellung des contiuirlich durch die Volkssage fortlaufenden Fadens abgaben, und gerade hierin wurde der Grieche sich der herrlichen Fülle und Consequenz seiner Volkspoesie bewußt, so wie es ja doch nur eben das Gefühl der Consequenz gewesen war, was diese Sagen zwar nicht hervorrief, aber doch vervollständigte. Dies angenommen, so scheint nichts glaublicher, als daß die Iphigenie des Aeschylus, die schwerlich eine taurische war, mit der Opferung selbst schloß, wahrscheinlich ganz ohne den Deus ex machina, oder wenn man ihn ja beibehalten will, doch so, daß Agamemnon und die Griechen nichts davon gewahrten, sondern gleich wie bei Euripides, nicht wie in dem erhaltenen Stück, das Opfer wirklich vollzogen zu haben glaubten. Was besonders zur Bestättigung dient, ist, daß auch bei Pindar (P. XI. 34) nicht anders als von der wirklichen Opferung die Rede ist; der Dichter fragt, was Klytämnestra zum Mord des Gatten bewegt habe:

— πότερόν νιν ἄρ' Ἰφιγένει' ἐπ' Εὐρίπῳ
σφαχθεῖσα τῆλε πάτρας ἔκνισεν βαρυπάλαμον
ὄρσαι χολόν;

Worte, welche überdies deutlich zeigen, was sich erwarten ließ, daß nämlich auch Pindar die Mitkunft der Klytämnestra nach Aulis nicht kennt, und noch bemerkenswerther ist, daß kein Wort von der Werbung Achills und jener Täuschung vorkommt. Man sieht aber, daß dies ganz und gar mit den Worten des Chors im Agamemnon übereinstimmt. Iphigenie stirbt danach nichts

weniger als freiwillig, sie wird zum Altar geschleppt, sie will sprechen aber man verschließt ihr den Mund und nur mit Blicken kann sie die Umstehenden zum Mitleid bewegen wollen; aber auch dies vergeblich: sie wird von Kalchas geschlachtet:

τέχναι δὲ Κάλχαντος οὐκ ἄκραντοι.

Daß eine solche Fabel vom wirklichen Tode Iphigeniens vorhanden war, geht sehr deutlich aus dem Anfange des Lucrez hervor:

> Aulide quo pacto Triviai virginis aram
> Iphianassai turparunt sanguine foede
> Ductores Danaum,

zumal in dem Zusammenhange:

> Tantum Religio potuit suadere malorum.

Außerdem finden wir endlich noch diese Ansicht bei Horaz, die gewiß nicht so lange die jüngere und schmeichelndere überleben konnte, hätte sie nicht eine berühmte Dichterautorität für sich gehabt: diese war nun eben für die Römer Aeschylus. Hiemit aber wird von neuem klar, daß die Uebereinstimmung der Darstellung in der taurischen Iphigenie mit jenen Prologworten der euripideischen Iphigenie in Aulis nicht zufällig ist.

Das Opfer selbst geschah wahrscheinlich auf der Bühne: Agamemnon stand dabei, verhüllt, so daß der Maler Timanthes, wie schon Eustathius meint, diese im Alterthum hochgeschätzte Erfindung des Verhülltseins vom Aeschylus entlehnt hätte, der sie ja auch in mehreren andern Stücken anbrachte. Sogar das herculanische Wandbild, in dem man doch schwerlich eine Reminiscenz des Timanthischen Kunstwerks wird erkennen wollen, behielt die Verhüllung Agamemnons bei.

Was übrigens einen andern Hauptpunkt des äschyleischen Stücks betrifft, so ist bei Aeschylus die List vorhanden, denn im Agamemnon v. 1547 sagt Klytämnestra in Bezug auf das Opfer Iphigeniens von ihrem Gemahl: δολίαν ἄτην οἴκοισιν ἔθηκ' —. Daß sich nun diese List auf die vorgegebene Wer-

bung Achills bezogen, ist allerdings das wahrscheinlichste, nur eben doch noch nicht ausgemacht. Im Agamemnon läßt sich auch keine Spur von dieser Betheiligung des Achilleus nachweisen, obwohl doch vom Chor der Hergang der Reihe nach ausführlich erzählt wird. Und eben so wenig kennt dieser Chor den bei Proclus und spätern Mythographen angegebenen Grund von dem Zorn der Artemis in einem Vergehn des Agamemnon gegen die Göttin, sondern überhaupt, und gewiß großartiger: es ruht nun einmal ein Fluch auf dem Atridengeschlecht; es muß untergehn, ihm grollen die Götter und nicht minder Artemis: *οἴκῳ γὰρ ἐπίφθονος Ἄρτεμις ἁγνά.* Dies ist der reine schlichte, große Schicksalsgedanke des Aeschylus, der in der That durch jede speciellere Motivirung um vieles entkräftet wird.

Bildnerische Darstellungen können allerdings nicht viel beweisen, weil ihr Zusammenhang mit der Poesie doch immer noch im Einzelnen problematisch bleibt, doch dürfen wir ihre Stimme in Ermangelung aller nähern Auskunftsmittel nicht verschmähen. Gewiß mochte sich das Bild des Timanthes noch am nächsten an Aeschylus anschließen; nun giebt uns Valerius Maximus (VIII, u. p. 400) die ausführlichste Notiz, indem er uns wenigstens die auf dem Bilde dargestellten Figuren nennt: Quid ille alter aeque nobilis pictor luctuosum immolatae Iphigeniae sacrificium referens, quum Calchanta tristem, moestum Ulyssem, clamantem Ajacem, lamentantem Menelaum circa aram statuisset, caput Agamemnonis involvendo, nonne summi moeroris acerbitatem arte exprimi non posse confessus est? Hier kommt Achill gar nicht vor, der doch in dem erhaltenen Stück eine so bedeutende Rolle spielt und bei der Opferung selbst nahe zugegen ist: ich halte es aber für gar nicht so gewagt, hieraus, in Verbindung mit jenen andern Dingen, einen Rückschluß auf das Stück des Aeschylus zu machen. Auch in dem herculanischen Bilde, aus dem freilich nicht viel zu entnehmen ist, findet sich kein Achill, sondern nur Agamemnon, Kalchas und zwei Die-

ner, welche der Jungfrau Gewalt anthun. Dagegen giebt es zwei andere alte Marmormonumente in Relief, welche der Vorstellung der erhaltenen Iphigenie schon um vieles näher kommen. Das eine davon auf der Florentiner Marmorvase würde vielleicht am nächsten dem verlorenen Werk des Euripides entsprechen, denn Achill ist hier zwar schon zu sehen, aber Iphigenie stirbt nicht freiwillig, sondern ist flehend, mit Gewalt zum Tode geführt, an dem Altar der Göttin niedergesunken. Endlich stimmt nun das andere gleichfalls zu Florenz befindliche (von Uhden in den Abhandlungen der Berl. Akad. 1812 beschriebene) Marmormonument vollständig mit den Worten der erhaltenen aulischen Iphigenie, eine Uebereinstimmung, welche diejenigen vielleicht nicht hätten außer Acht lassen sollen, die den Schluß unseres Stücks für ganz und gar unecht hielten.

Wie nun das gleichnamige Stück des Euripides und wie das des Sophokles beschaffen gewesen, ist bereits gezeigt worden, ebenso daß beide den großen Abstand ausgefüllt haben, welcher zwischen der eben dargestellten Auffassung des Aeschylus und dem in uusern Händen befindlichen Werk stattfindet. Angenommen, wie man aus innern Gründen annehmen muß, daß Euripides seine aulische Iphigenie vor der des Sophokles dichtete, so zeigt sich hier ein eben so allmäliger stätiger und organischer Fortschritt als zwischen den Philokteten oder Elektren, mit dem interessanten Unterschiede, daß wir hier noch ein viertes Glied mehr besitzen, und mit der Aehnlichkeit, daß wieder das vollendetste Werk erhalten worden, welches nur diesmal nicht das sophokleische ist. Dabei wird man vielleicht wieder auf die Nachricht, daß das Werk des Euripides dem des Sophokles vorangegangen sein müsse, wenig gefaßt sein, wiewohl gerade ein solches Verhältniß ganz in den Charakteren beider Dichter liegt, indem Euripides, von einem glücklichen Leichtsinn, rascherm Entschluß und einer schnellern Erfindungsgabe, sehr bald mit neuen und oft höchst interessanten Variationen und Ausspinnungen der Mythen

bei der Hand war, oft freilich auch in der Eile fehlgriff, Sophokles dagegen als der bei langsamer Wärme zeitigende, als der innerlich rundende, gestaltende, vollendende, erst seinen ganzen Vortheil so zu sagen in der Hinterhand geltend machen konnte. Wie sehr ist doch dies Verhältniß bisher verkannt worden, am meisten von Schlegel!

Alle nach Aeschylus folgenden Bearbeitungen desselben Stoffs enthalten Vervielfältigungen, Bereicherungen, allein nur Aeschylus der aus dem Vollen der Sage schöpfte, scheint die Größe wiedergegeben zu haben, welche die Iphigenienfabel als ein integrirendes Glied der großen Atridentragödie in sich schließt: alle spätern Behandlungen haben unsere Fabel immer mehr und mehr aus jenem poetischen Ganzen herausgelöst und erst wenn man dies zugestanden hat, darf man sich der immer wachsenden Vollendung freun. Wie viel wäre nicht darum zu geben, daß, wie schon Welcker wünschte, uns dies äschyleische Stück erhalten wäre, alsdann würden wir den Anfangs- und Endpunkt einer viergliedrigen poetischen Reihe besitzen und ohne Zweifel würden diese beiden Grenzpunkte an poetischen Werth, allein jedes auf ganz anderm Standpunkt, die Mittelglieder überwiegen.

Aber auch die Fabel von der taurischen Iphigenie ist mehrmals bearbeitet worden. Aristoteles nennt uns außer der des Euripides noch an mehreren Stellen die des Polyidus, und er nennt sie mit Lobe, ohne sie jedoch, wie behauptet worden, der euripideischen vorzuziehn, Aristoteles spricht von der Erkennung die durch Muthmaßung und Schluß geschieht, und hat in solcher Weise der Erkennung des Orest in den Choephoren erwähnt; darauf fährt er fort (cap. XVI.) *καὶ ἡ Πολυείδου τοῦ σοφιστοῦ περὶ τῆς Ἰφιγενείας· εἰκὸς γὰρ τὸν Ὀρέστην συλλογίσασθαι, ὅτι ἥ τ' ἀδελφὴ ἐτύθη καὶ αὐτῷ συμβαίνει θύεσθαι.* An einer andern Stelle dasselbe noch ausführlicher: *οἷον τῆς Ἰφιγενείας· τυθείσης τινὸς κόρης καὶ ἀφανισθείσης ἀδήλως τοῖς θύσασιν, ἱδρυνθείσης δὲ εἰς ἄλλην χώραν*

ἐν ᾗ νόμος ἦν τοὺς ξένους θύειν τῇ θεῷ, ταύτην ἔσχε τὴν ἱεροσύνην· χρόνῳ δὲ ὕστερον τῷ ἀδελφῷ συνέβη τῆς ἱερείας — ἐλθεῖν ἐκεῖ· — ἐλθὼν δὲ καὶ ληφθείς, θύεσθαι μέλλων, ἀνεγνώρισεν· εἴθ' [ὡς Εὐριπίδης, εἴθ' ὡς Πολυεΐδος ἐποίησε κατὰ τὸ εἰκὸς εἰπών, ὅτι οὐκ ἄρα μόνον τὴν ἀδελφήν, ἀλλὰ καὶ αὐτὸν ἔδει τυθῆναι. Hienach ist klar, daß bei Polyidus die Erkennung noch weit einfacher geschah, als bei Euripides, dessen Erfindung mit dem Brief gewiß sinnreich, aber künstlich ist. Iphigenie nennt sich nachher selbst, erkennt den Orest aber erst als ihren Bruder, nachdem er eine Art von Examen bestanden hat; bei Polyidus mochte die Sache herzlicher sein, denn die Erkennung geschah durch einen Ausruf, als Orest sterben sollte. Er rief: also sterbe ich gleich meiner Schwester, die auch schmählich ist geopfert worden! Man muß dies gewiß vortrefflich nennen. Welche von beiden Iphigenien nun die frühere gewesen, wage ich nicht zu entscheiden; man könnte denken, die einfachere, denn Euripides pflegt namentlich die Erkennungen gern rigoröser zu machen; allein die Sache ist nicht ohne Umkehrung, ganz möglich, daß auch die Künstlichkeit und Frostigkeit der euripideischen Scene einen begabten Dichter veranlaßte, zugleich als das Herzlichere und Vollendetere jenes Einfache zu bringen. Noch ist zu merken, daß Hygin den Schluß unserer Fabel doppelt erzählt, erstlich (cap. CXX) giebt er genau das euripideische Stück im Auszuge; dagegen an einer andern Stelle (cap. CCLXI) heißt es, daß Orest den König Thoas getödtet und erst dann mit seiner Schwester und dem Götterbilde entwichen sei. Ob nun diese Darstellungsweise dem Polyidus gehört, läßt sich wohl schwerlich sagen. Wäre es der Fall, so würde dieser Zug, der in dem Text der Gluckschen Oper mit jener Erkennung des Polyidus vereint worden, seltsam genug, uns ziemlich nahe das Stück dieses Dichters darbieten. Aber wenn man nun Göthes taurische Iphigenie mit in die Entwickelungsreihe stellen darf, so scheint in letzterer Rücksicht das Werk

des Euripides unzweifelhaft die Mitte einzunehmen, denn die Ermordung des Thoas ist ganz unzulässig, dagegen die göthische Lösung allein treffend und genügend abschließt.

Wir müssen uns noch ferner nach Fabeln umsehn, welche nach einander von verschiedenen Tragikern behandelt worden. Da sich nun unter den erhaltenen Stücke keine zwei mehr gleichen Inhalts finden, so bleibt nur noch die Zuflucht zu den Fragmenten und anderweitigen Nachrichten; mit diesen aber würden wir ganz im Ungewissen schweben, wenn wir nicht wenigstens als festen Anhaltspunkt eine Bearbeitung vollständig in Händen haben. Solche Fälle nun sind glücklicherweise doch mehrere.

Zuerst läßt uns die Fabel des Ajas, welche Aeschylus vor Sophokles gedichtet, wiederum einen Blick in die Fortschritte des letzteren thun. Die Tragödie des Aeschylus, in welcher der Selbstmord des Ajas vorkam, war nach dem Chor die Thrakerinnen genannt (Θρῇσσαι) und Welcker mag recht gemuthmaßt haben, daß sie das Mittelstück einer Trilogie war; als erstes Stück bietet sich höchst natürlich der Streit um die Waffen dar, *ὅπλων κρίσις* und das Endstück sah Welcker in den Salaminierinnen, wo denn der Tod dem Vater des Ajas verkündet wird. Dies hat viel für sich und man muß gestehn, daß selbst in dem sophokleischen Stück eine solche Zusammenstellung des Aeschylus sich stark zu spiegeln scheint. Sophokles, der eine einzige, aber desto compakter gestaltete Tragödie gab, nahm von dem Inhalt des ersten und letzten Stücks viel auf und condensirte so die beiden äußern Dramen näher um den Mittelpunkt, diesen aber bildete er auch mit größerer dramatischen Lebendigkeit aus. Welcker mit feinem Vorgefühl meint, Aeschylus habe jene Bitten und Klagen, die bei Sophokles Tekmessa

hat, dem Chor gegeben; sehr wahrscheinlich, schon weil bei ihm der Chor aus Weibern, bei Sophokles aus den Leuten des Ajas besteht; aber das Fragment No. 70 giebt hierüber leider keine so bestimmte Auskunft. Besser sind wir durch den Scholiasten des Sophokles berichtet, daß bei Aeschylus der Tod des Ajas nicht auf der Bühne erfolgte, sondern nur durch einen Boten angesagt wurde. Daß hier die Erfindung des Sophokles um vieles dramatischer, kräftiger und ergreifender ist, wird man nicht leugnen; was aber den Aeschylus abgehalten haben kann, hier den Tod gegenwärtig vorzustellen, wird weniger in der Handlung des Erstechens, die er gescheut hätte, als in der dazu nöthigen Aenderung der Scene zu suchen sein, die er vielleicht damals noch nicht kannte. Sophokles wagte diese, und brachte eben hiedurch, wie wir zeigten, noch eine ganz besondere neue Schönheit hinzu. Das Scholion (v. 830) lautet: *Μετάκειται ἡ σκηνὴ ἐπὶ ἐρήμου τινὸς χωρίου, ἐνθ' ὁ Αἴας εὐτρεπίσας τὸ ξίφος, ῥῆσίν τινα πρὸ τοῦ θανάτου προφέρεται, ἐπεὶ γελοῖον ἦν κωφὸν εἰςελθόντα περιπεσεῖν τῷ ξίφει. Ἐστὶ δὲ τὰ τοιαῦτα παρὰ τοῖς παλαιοῖς σπανία. εἰώθασι γὰρ τὰ πεπραγμένα δι' ἀγγέλων ἐπαγγέλλειν· Τί οὖν τὸ αἴτιον; φθάνει Αἰσχύλος ἐν Θρῄσσαις τὴν ἀναίρεσιν Αἴαντος δι' ἀγγέλου ἀπαγγείλας· Ἴσως οὖν καινοτομεῖν βουλόμενος (ὁ Σοφοκλῆς) καὶ μὴ κατακολουθεῖν τοῖς ἑτέροις ὑπ' ὄψιν ἔθηκε τὸ δρώμενον· ἢ μᾶλλον ἐκπλῆξαι βουλόμενος.* Freilich das letztere und jenes erstere ist durchaus falsch, verträgt sich gar nicht mit der Art des Sophokles und des Alterthums und ist dessen wahrer Auffassung durchaus zuwider. Scheint es aber doch fast, als ob hier Hermann und Schlegel ihre verkehrten und verderblichen Theoreme gelernt hätten, daß die Tragiker oft geneuert, bloß um original zu sein. Derselbe Scholiast giebt uns denn auch noch ferner an, was jene Botschaft von dem Tode des Ajas im äschyleischen Stück enthalten habe: *Παραδεδομένου δὲ κατὰ ἱστορίαν, ὅτι κατὰ τὸ ἄλλο σῶμα ἄτρωτος ἦν ὁ*

Αἴας, κατὰ δὲ τὴν μασχάλην τρωτός, διὰ τὸ τὴν Ἡρακλέα τῇ λεοντῇ αὐτὸν σκεπάσαντα κατὰ τοῦτο τὸ μέρος ἀσκέπαστον ἐᾶσαι διὰ τὸν γωρυτὸν ὃς περιέκειτο· Φησὶ δὲ περὶ αὐτοῦ Αἰσχύλος, ὅτι καὶ τὸ ξίφος ἐκάμπετο οὐδαμῇ ἐνδιδόντος τοῦ χρωτὸς τῇ σφαγῇ, τόξον ὥς τις ἐντείνων πρὶν δή τις, φησί, παροῦσα δαίμων ἔδειξεν αὐτῷ κατὰ ποῖον μέρος δεῖ χρήσασθαι τῇ σφαγῇ. Also des Ajas eigenem Entschluß sich zu entleiben, stand seine Unverwundbarkeit im Wege, der Versuch war vergebens, das Schwert, statt einzudringen, krümmte sich, wie ein Bogen; ein weiblicher Genius mußte erst erscheinen, um dem Helden die Stelle, wo er verwundbar geblieben war, anzuzeigen. Erst jetzt gelang der Tod. Dieser Zug ist höchst bedeutsam für den Charakter des Aeschylus, denn er giebt einen neuen schlagenden Beleg von der reizenden Naivetät seines Sinnes, oder doch, falls er jenen Zug nicht selbst erfunden haben sollte, von der Kindlichkeit, mit der er sich der vorgefundenen Sage anschloß. Dies mögen wieder einmal diejenigen beherzigen, welche von nichts weiter, als von der Großartigkeit und dem Grausen des Aeschylus zu reden wissen. Ueberdies aber liegt in der Beihülfe des Genius zugleich auch eine indirekte Billigung dieses Selbstmordes: alles das nun gab Sophokles viel darstellender, viel künstlerischer und männlicher.

Sodann haben wir noch die verlorene Spur eines dritten Ajas, welcher den Theodektes zum Verfasser hat, einen mehrmals von Aristoteles mit Achtung genannten Tragiker. Aristoteles schreibt in der Rhetorik (II. cap. 23. p. 229): *λεχθέντος δὲ τοῦ αἰτίου ἐλύθη ἡ διαβολὴ καὶ οἷον ἐν τῷ Αἴαντι τοῦ Θεοδέκτου Ὀδυσσεὺς λέγει πρὸς τὸν Αἴαντα, διότι ἀνδρειότερος ὢν τοῦ Αἴαντος, οὐ δοκεῖ.* Abgerissen, wie die Stelle da ist, läßt sich wenig mehr daraus entnehmen, als daß Ajas sich über Verläumdung von Seiten des Odysseus beklagt habe, und daß letzterer eine Verständigung zu Stande bringt, wobei

er sich zwar die größere Tapferkeit vorbehält, dagegen zugiebt, daß der Schein gegen ihn sei, wahrscheinlich doch, weil er zugleich die Künste der Rede und der Schlauheit übe. Solche Gedanken wenigstens begegnen im Ajas des Sophokles. Endlich besitzen wir durch Suidas noch die Kunde von einer vierten Behandlung dieses Vorwurfs, freilich aber auch nur eben die Kunde. Der Tragiker Astydamas, es gab zwei dieses Namens, und hier ist nicht der Enkel des Philokles gemeint, dichtete einen *Αἴας μαινόμενος*. Ob vor oder nach dem sophokleischen?

Hauptgegenstand blieben der griechischen Tragödie, ihrem Ursprung getreu, immer die dionysischen Sagen; wir haben jetzt nur noch ein einziges Stück dieser Art in den Bacchen des Euripides, aus dessen bloßer Trefflichkeit man schon auf viele ausgezeichnete Vorgänger schließen möchte. Nicht bloß Sophokles und Aeschylus hatten einen Pentheus gedichtet, denn dieser abweichende Name bezeichnet immer dieselbe Fabel und variirt für die gleiche Sache, sondern schon Thespis trat mit einem Pentheus auf, so wie späterhin Chäremon; Bacchen aber werden uns von Epicharmus, von Jophon, von Kleophon und von Xenokles genannt, welcher die seinigen, nach Aelian, um die 91ste Ol. aufführte, und fast möchte man glauben, kein Tragiker hätte die Behandlung dieser, den Gott der Spiele selbst betreffenden Fabel unterlassen. Endlich gehören noch die vielfältigen Bearbeitungen der Semele hieher, sofern nämlich Welcker wahrscheinlich gemacht hat, daß das erste Stück einer anzunehmenden Pentheustrilogie des Aeschylus in der Semele bestand. Das zweite Stück dieser Trilogie waren die Bacchen, das dritte die Xantrien; die Bacchen des Euripides entsprechen besonders den beiden letztern Stücken, worüber das Nähere bei Welcker S. 327 ff., doch auch der Semele hat Euripides zu Anfange flüchtige Erwähnung gethan. Bei Lesung des Stücks nun, glaube ich, wird man auf Dinge stoßen, in denen man etwas von dem Charakter des Aeschylus zu fühlen glaubt, namentlich

athmen die Reden des Tiresias und die Befreiung des gefesselten Dionysos eine Kraft und Frische die über Euripides hinauszuliegen scheint. In der trefflichen Abrundung des Stücks, der Befangenheit und dem Wahnsinn des Pentheus möchte sich vielleicht ein Antheil des Sophokles erhalten haben, aber was dem Euripides am eigenthümlichsten gehört, ist wohl die Farbigkeit und Wärme der Naturschilderungen, dann vor allem die Leidenschaftlichkeit und Wildheit der Raserei. Aeschylus dagegen führte in den Xantrien, denn diese enthielten die wildeste Scene, die Zerreißung des Pentheus, die Raserei, ἡ *Λύσσα*, als personificirte Figur in das Drama selbst ein. Suidas berichtet (s. v. *Ὀκτώπουν*) — *Ἐν δὲ ταῖς Αἰσχύλου Ξαντρίαις ἡ Λύσσα ἐπιθειάζουσα ταῖς Βάκχαις φησὶν.* — Man sieht hieraus zugleich, daß der Chor aus Bacchantinnen bestand, die Worte aber, welche diese personificirte Raserei spricht (Fragm. 155), sehen ihr nicht unähnlich. Euripides enthielt sich, und das liegt ganz in seinem Standpunkt, einer solchen Personification, wie gewiß Sophokles ebenfalls; allen Fleiß vielmehr wandte er darauf, der Darstellung selbst die Wildheit bacchischer Wuth auszudrücken und wer wollte nicht sagen, daß ihm dies in hohem Grade gelungen sei. Darum kann ich Welckers Tadel nur einseitig finden, der, uneingedenk des sehr verschiedenen Standpunkts der Dichter, die Personification bei Aeschylus auf Kosten des Euripides erheben will. Euripides strebt an seiner Stelle nach der Illusion selbst und dieser ist nichts mehr entgegen, als die Personification; Aeschylus personificirt, weil er die Forderung der Illusion noch gar nicht kennt. Dasselbe findet sich in den bildenden Künsten der Griechen, sonderlich in der Malerei, wovon noch später ein Wort.

Noch haben wir Stücke der drei großen Tragiker, welche sich zwar nicht völlig entsprechen, aber sich doch theilweise berühren und gleichsam decken: ich meine die Sieben gegen Theben des Aeschylus, die Antigone des Sophokles und die Phönissen

des Euripides. Unzweifelhaft wohl gehören die Sieben als Mittelstück in eine Trilogie und wenn sich auch das erste Stück nicht sicher bestimmen läßt, so ist doch klar, daß das Endstück großentheils mit der Antigone des Sophokles gleichen Inhalts gewesen sein muß: für ein solches Stück erkannte Welcker die Phönissen des Aeschylus, welche gleich den euripideischen nach dem Chor so benannt gewesen wären. In der That scheint die Tragödie des Euripides eine gewisse Gewähr zu enthalten, daß dem Dichter eine ganze Trilogie vorlag, so groß ist die Masse des Stoffs, die er bemüht ist, in ein einziges Stück zusammenzufassen. Er hatte aber offenbar den Aeschylus vor Augen und war der Meinung ihn wesentlich verbessert zu haben, was man am deutlichsten aus den Versen sieht (v. 751):

> ὄνομα δ' ἑκάστου διατριβὴ πολλὴ λέγειν,
> ἐχθρῶν ὑπ' αὐτοῖς τείχεσιν καθημένων.

Die dem Homer nachgeahmte Schilderung des Heeres, welches Jocaste von dem Thurm herab sieht, ist ziemlich undramatisch, freilich immer noch dramatischer und origineller als ein Bericht; ferner ist schon von den Alten geurtheilt worden, daß des Polynices Erscheinen in Theben gegen die Wahrscheinlichkeit verstößt, allein was mehr sagen will, es ist, zumal mit Aeschylus verglichen, auch sehr gegen die Größe der Handlung. Zugestanden, daß der Wortstreit der Brüder viel Treffendes und Geistreiches enthält, so ist doch die Unsichtbarkeit des Belagernden Bruders der nur im Tode auf der Bühne erscheint, viel mächtiger und ergreifender. Der allzu edle Opfertod des Menökeus bildet bei Euripides eine reine Episode und macht den Zusammenhang des Ganzen nur noch lockerer. Jetzt folgen die langen Berichte von der Schlacht uud dem Zweikampf der beiden Brüder: Euripides ist hier ganz auf seinem Felde und weilt mit Wohlgefallen darauf. Es macht allerdings einigen Effekt, daß Jokaste, an welche die Worte des Boten zunächst gerichtet sind, schon die Erzählung der Schlacht angehört hat und noch immer

ihre Söhne lebend glaubt, allein dies ist durch eine fast zu ausdrückliche Unwahrheit erkauft. Jokaste fragt gleich zu Anfange den Boten, ob ihre Kinder leben, und er antwortet mit Bestimmtheit, die selbst für die wohlgemeinteste Nothlüge zu groß ist, hier aber auch den poetischen Effekt verdirbt, welchen nur eine von Jokastens Seelenzustand selbst ausgehende Täuschung, nicht aber eine offenbar und ausdrücklich falsche Nachricht hervorbringen kann: viel feiner mußte diese Sache behandelt werden. Die nun fortgesetzte weitläuftige Erzählung ist nicht ohne Schönheit, besonders gut nehmen sich die verschiedenen Gebete der beiden Brüder aus; aber noch einmal wird die Erzählung durch die Hinzukunft der Antigone und des Kreon, ja sogar durch den Chor unterbrochen; jetzt beschreibt der Bote den Zweikampf selbst: sie fielen beide. Hiebei muß die Feinheit anerkannt werden, daß der Dichter den Eteokles sogleich lautlos niedersinken und nur den Polynices noch sterbend reden läßt um seinem Bruder der ihn tödtete zu vergeben und um sich als letzte Gewähr das zu erbitten, was das kadmische Haus wieder noch tiefer in die Schlingen des Schicksals verwickeln wird: die Bestattung in der heimathlichen Erde. Antigone bricht in Klagen über den Tod der Brüder aus, sie ruft den greisen Vater Oedipus herbei. Kreon erklärt darauf, daß nach dem letzten Willen des Eteokles Antigone seinen Sohn Hämon heirathen solle und daß ihm vormundschaftlich die Herrschaft zufalle. Kraft letzterer verweist er den Oedipus des Landes und verbietet darauf die Bestattung des Polynices; Antigone findet dies ungerecht und läßt sich darüber in einen Wortstreit ein, welcher der sophokleischen Antigone nachgebildet, um nicht zu sagen, entlehnt ist, der aber hieher sehr wenig paßt, weil er eine neue Verwickelung anknüpft ohne daß sie durchgeführt werden könnte. Was dabei am meisten zu verwundern ist, so geht das Stück plötzlich zu einer andern Handlung der Antigone über, welche die Erfüllung ihres eben gefaßten Entschlusses hinsichtlich der Beerdigung auszuschlie-

ßen scheint, denn wir sehen sie schon ihrem verbannten Vater als einzige Stütze folgen, ohne zu begreifen, wie sich hiemit jene andere That vereinigen läßt, die doch mit allem was daraus folgt, billig zuvor geschehen müßte. Um aber den Umfang der Fabel äußerlich zu umspannen, und sogar die Hindeutung auf die im Heiligthum zu Kolonos verheißenen Sühne mitzunehmen, hat Euripides einen Sprung gemacht, der nicht weniger mitten inne liegen läßt als ziemlich den ganzen Umfang der sophokleischen Antigone. Für diesen tumultuarischen Hergang seines Stücks entschädigt er uns durch eine zwar einzeln stehende, aber doch immer treffliche Scene. Bevor Oedipus sich von Antigone in die Verbannung geleiten läßt, will er, der blinde, noch erst zu den drei Leichen geführt werden, die auf der Bühne unterdeß aufgestellt sind: des Polynices, des Eteokles und der Jocaste. Er fühlt sie mit den Händen an und läßt sich sagen wer sie sind, eine Situation, die wahrlich ihren Eindruck nicht verfehlen konnte. Zum Schluß spricht Oedipus jene Trochäen, die nur mit Aenderung einzelner Worte dem Schluß des sophokleischen König Oedipus entnommen sind und hiemit einen auffallenden Beweis geben, wie wenig die Dichter sich scheuten, das was einmal als trefflich anerkannt worden, nicht mehr als Eigenthum des Dichters, sondern als poetisches Gemeingut anzusehn. In solcher Ansicht entlehnte auch wiederum Sophokles von Euripides, freilich mit dem großen Unterschiede, daß er verarbeitete und steigerte, nicht aber sich mit einzelnen Federn aufputzte.

Kehren wir nun von dieser rohen verworrenen Zusammenhäufung und von diesem, wie nicht zu leugnen steht, gefallsüchtigen Aufbieten heterogener Potenzen zu den Sieben des Aeschylus zurück, dann ist freilich keine Zusammenstellung mehr geeignet, dessen einfache Größe und den symmetrischen, ich möchte sagen durch und durch orchestischen Bau fühlbar zu machen.

Eteokles eröffnet das Stück, er sieht die Gefahr der Belagerung kommen, ermahnt zu Vorsicht, zu Wachsamkeit, und heißt

die Bürger sich waffnen; sogleich verkündigt auch ein Bote das tobende Herannahen des feindlichen Kriegesheers. Der Chor der Weiber, den der Dichter gewählt hat um auf solchem Grunde das Mannhafte und Heroische desto wirksamer hervortreten zu lassen, anderseits um die wirksame Perspection zu öffnen, daß alle Männer im Vertheidigungskampf beschäftigt sind, giebt der Angst und Klage sich hin; dabei ein Ausmalen der Schrecknisse des Kriegs das nicht farbiger und bewegter sein kann. Boeckh hat aus lebendiger Anschauung wahrscheinlich gemacht, daß manche Stellen symmetrisch an einzelne Stimmen des Chors vertheilt werden müssen. Nun tritt wieder Eteokles hervor, entrüstet über die unmännlichen Klagen der Frauen, er ist meisterhaft als Usurpator gezeichnet: tapfer und kühn, aber jähzornig, voll Gewissensunruhe, voll Mißtraun, selbst gegen die Götter. Dies spricht sich namentlich im Folgenden aus, wo Eteokles zwischen den kurzen Gesängen des Chors immer je drei Verse spricht. Um diese unverkennbare und ganz unverläßliche Symmetrie herzustellen müssen die Verse:

πύργον στέγειν εὔχεσθε πολέμιον δόρυ.
οὔκουν τάδ' ἔσται πρὸς θεῶν: ἀλλ' οὖν θεοὺς
τοὺς τῆς ἁλούσης πόλεως ἐκλείπειν λόγος

von denen jetzt der Chor die Hälfte des mittlern spricht, ungetheilt dem Eteokles verbleiben, wie dies bereits Lachmann angegeben; es ist auch an sich unmöglich in einem so frühen Stück als diesem die Theilung eines Trimeters auf zwei Personen zu gestatten und was die Hauptsache ist, so kommt nun erst der wahre Sinn heraus: das böse Gewissen des Eteokles, welches fürchtet von den Göttern verlassen zu werden. Dann läßt er wieder seinem heroischen Wesen und seinem unruhigen Zorn gegen die Weiber den Zügel schießen, die Götter aber sucht er durch Versprechungen eines reichen Antheils an der Beute für sich zu gewinnen. Der imposante Chor, wieder mit Kriegsbildern folgt, zum Schluß verkünden die beiden Hälften des Chors, sym-

metrisch in je drei Versen, die eine die Ankunft des Boten, die andern des Auftreten des Eteokles. Nunmehr nennt der Bote die sieben feindlichen Heerführer, welche die siebenthorige Stadt umlagert halten, Eteokles nennt dann jedesmal seinen Feldherrn dagegen, welcher das bedrohte Thor schütze und der Chor fügt in kurzem Gesange Wünsche für die Errettung hinzu, so daß siebenmal vollkommen symmetrisch die Reden des Boten, die Antwort des Eteokles und gleichsam als Epodos auf diese Strophe und Antistrophe jener kurze Chorgesang auf einander folgen. In diesen Schilderungen der Helden aber ist eine allmälige Steigerung sehr wohl beobachtet, zuletzt als höchsten Punkt der Reihe, als den drohendsten aller feindlichen Helden nennt der Bote den Polynices, und diesem will Eteokles sich selbst gegenüberstellen. Er ist eingedenk des Fluchs von Oedipus; aber der Kampf möge entscheiden, den er, Herrscher mit dem Herrscher, Bruder mit dem Bruder, Feind mit dem Feinde, wagen will, und zu dem er sich sogleich wappnen läßt. Der Chor der Frauen sucht ihn besorglich und mild abzumahnen, er beruft sich auf seine Mannheit und das Schicksal. Aber wieder ordnet sich diese Rede symmetrisch, indem Eteokles den Worten des Chors fünfmal mit je drei Versen antwortet, worauf lebhafter viermal Vers um Vers wechselt. Er geht ab und der Chorgesang, der hier eintritt, verweilt vorahnend bei dem Schicksal des kadmischen Königshauses. Der Kampf ist unterdessen geschehen und der Bote bringt die Nachricht: Habet Muth, aber der Fluch ist erfüllt. In wenigen Zeilen, Vers um Vers, erfragt der Chor die nähere Kunde; gerade und einfach sagt sie der Bote und schließt: die Stadt ist gerettet aber die Königlichen Brüder fielen einer durch des andern Schwert. Der Chor wendet sich angstvoll zu den Göttern, dann geht er, sich in antwortende Halbchöre theilend, zur Klage über. Die beiden Leichname sind auf die Bühne gebracht worden, Antigone und Ismene sind aufgetreten; auch sie stoßen wechselnde Klagelieder aus, erst kurze

Strophen, dann einzelne Ausrufe, welche sich so sehr entsprechen, daß man nur noch von völligem Parallelismus reden kann. Ant. παισθεὶς ἔπαισας. Ism. σὺ δ' ἔθανες κατακτανών — δορὶ δ' ἔκτανες = δορὶ δ' ἔθανες — μελεόπονος = μελεοπαθής — ἴτω δάκρυα = ἴτω γόος u. s. w. Schon faßt Antigone den Gedanken, wo Polynices am ehrenvollsten zu begraben sei; da tritt der Herold auf um gewichtig Kreons Verbot anzusagen: Eteokles solle bestattet werden, Polynices nicht, sondern den Hunden und Vögeln zum Fraß liegen. Solches beschloß die Versammlung der Kadmeer. — „Ich aber sage der Versammlung der Kadmeer, so erhebt sich Antigone in einem Gegensatz, der nicht entschiedener und großartiger sein kann, ich sage: wenn niemand anders diesen bestatten will, werde ich ihn bestatten und nichts scheuen und fürchten, denn Liebe und Geburt heißt mich das. Nachdem die einfache Willenserklärung der Antigone dem einfachen Verbot des Herolds entsprochen, sucht dieser in einzelnen Versen sie davon abzumahnen und zum Gehorsam gegen die Obrigkeit zu bewegen, aber eben so antwortend, entwickelt Antigone ihren heroisch festen Sinn; der Herold zieht sich zurück und macht sie selbst verantwortlich; der Chor aber bleibt getheilt zwischen diesen sich gegenüberstehenden Gesinnungen, Aufforderungen und Pflichten, er schaart sich in zwei Halbchöre, welche sich jeder um eine der Leichen sammeln, mit denen sie, verschiedener Gesinnungen, zu entgegengesetzten Seiten der Bühne in feierlichem Aufzuge abgehn.

Noch zwei andere Tragödienstoffe gehören unmittelbar hieher, deren verschiedene Behandlung sich aus den Fragmenten aber nur sehr spärlich nachweisen läßt. Der Oedipus des Aeschylus ist uns leider verloren und nicht einmal über die Trilogie zu der er gehört, ob mit den Sieben zu einer und derselben, oder ob mit dem Laios zu einer besondern, läßt sich etwas bestimmt sagen, wiewohl allerdings das letztere mehr für sich hat. Wir haben hier übrigens Stoffe, die in der Volkspoesie

so wesentlich und unzertrennlich zusammenhängen, daß man dies=mal schon auf ein a priori gestützt die Trilogie annehmen kann. Den innern Sinn der Fabel, die Bestrafung der Knabenliebe an Laios hat Welcker vortrefflich entwickelt; das Band der Fabeln unter einander ist dann aber der von Geschlecht zu Geschlecht forterbende Fluch und das anwachsende Schicksal. Gewiß hatte Aeschylus den ganzen Umfang desselben in großen Umrissen zu umfassen gesucht, und sehr wahrscheinlich mußte sich in der äschyleischen Trilogie zugleich der Inhalt des sophkleischen Oedipus auf Kolonos finden; es war das letzte, den Eumeniden entsprechende Stück, Laios dagegen das erste. Wie nun aber in einem solchen Mittelstück Oedipus die nähere Behandlung war, wäre besonders darum so höchst interessant zu wissen, weil der Dichter hier der allmäligen Erkennung kaum entgehen konnte, und weil dies gerade die Seite ist, nach welcher hin sich die sophokleische Kunstart entwickelt. Daß die Erkennung des wahren Verhältnisses nicht so sorgsam aufgespart, nicht so gestuft, nicht so hoch gespannt gewesen sein wird, läßt sich denken. Wenn Seneca in seinem Oedipus die Erscheinung des Laios, durch welche die Erkennung geschieht, schwerlich erfunden, sondern nur einem griechischen Tragiker entlehnt zu haben scheint, so würde dies am besten auf Aeschylus passen; dann freilich, sehr bedeutsam für seinen Kunstcharakter und sein Verhältniß zu Sophokles, würde er die ganze Steigerung gegen das Imposante der Geistererscheinung aufgegeben haben. Tiresias kam wahrscheinlich vor, aber schwerlich in solcher Art als bei Sophokles. Uebrigens vermuthe ich, der tiefbedeutsame Zug, daß Oedipus sich blendet, sobald er über sein Verhältniß sehend geworden, möchte wohl noch nicht bei Aeschylus vorgekommen sein, denn obgleich eine solche tiefe Symbolik der Volkspoesie anzugehören scheint und Aeschylus derselben noch näher steht, so fehlte dieser Zug doch auch bei Euripides. Gerade auf diesen Punkt der Blendung nämlich bezieht sich die einzige bestimmtere Andeutung, welche wir über den Oedipus des Euripides haben. Der Scholiast zu den Phö=

nissen v. 61. sagt: ἐν δὲ τῷ Οἰδίποδι Λαΐου θεράποντες ἐτύφλωσαν αὐτόν·

Ἡμεῖς δὲ Πολύβου παῖδ' ἐρείσαντες πέδῳ
ἐξομματοῦμεν καὶ διόλλυμεν κόρας.

Hienach muß Euripides einen großen Fehlgriff gethan haben, denn das Poetische liegt ja eben darin, daß Oedipus sich selbst blendet, es liegt namentlich bei Sophokles darin, daß die Worte des Sehers, welche er abweist, mit so schrecklicher Wahrheit für ihn eintreffen, daß er, der dem Seher seine Blindheit vorgerückt, sich jetzt selbst blendet. Bei Euripides wurde Oedipus von den Dienern des Lajus, und zwar mit Gewalt, seiner Augen beraubt, so daß es das Ansehen hat, als hätten diese nur eben den an Lajus begangenen Mord als gewöhnlichen Mord rächen wollen: wie weit trifft dies, in Vergleich mit Sophokles von dem Ziel der Poesie. Bei letzterem ist es eine große, zugleich zarte und ergreifende Erfindung, welche übrigens den gleichen Sinn mit der Blendung des Oedipus hat, daß auch Jokaste in dem Augenblick, als ihr in stummem Bewußtsein das blutschänderische Verhältniß klar wird, ohne ein Wort laut werden zu lassen, sich selbst erhängt; dagegen bei Euripides scheint die Königin diese Schmach überlebt zu haben, sie scheint nicht zu sterben, weil der Dichter, der in solchen Dingen consequent zu sein pflegt, sie erst später durch eigne Hand den Tod finden läßt, nämlich in den Phönissen, wo sie den wechselsweisen Mord ihrer Söhne erfährt. Und so sind denn auch die ziemlich reichhaltigen Fragmente voll von Schmähungen auf die Weiber, voll von Gezänk zwischen Mann und Weib, was sich nur auf Oedipus und Jocaste auslegen läßt. Wie herrlich hatte Sophokles aufgefaßt, daß Oedipus hauptsächlich fürchtet, von Sklaven abzustammen, und schon deshalb beruhigt scheint; ganz anders mochte Euripides die Sache gewandt zu haben, denn hier war es nicht seine eigne Sorge, sondern ein Vorwurf, den ihm wahrscheinlich Jocaste selbst machte, worauf er, oder auch der Chor, zankend antwortet:

πᾶσα γὰρ ἀνδρὸς κακίων ἄλοχος
κἂν ὁ κάκιστος
γήμῃ τὴν εὐδοκιμοῦσαν.

Ueberhaupt scheint Euripides die Sache mehr aus dem Gesichtspunkt des bloßen Glückwechsels angesehn zu haben, Fragm. XIII:

ἀλλ' ἡμέρα τοι μεταβολὰς πολλὰς ἔχει,

Oder, was noch schlimmer, als eine bloße Strafe des an Laios begangenen Mordes, worauf die Blendung durch die Diener des Ermordeten führt, besonders aber das Fragment XVI:

ὁρῶ γὰρ ἐν χρόνῳ
δίκην ἅπαντ' ἄγουσαν ἐς φάος βροτοῖς.

Daß nun dies alles auch kein Schatten der tiefsinnigen Auffassung bei Sophokles ist, wonach dem Oedipus sein Schicksal, sein unbewußter Frevel, doch mit der Illusion und den Schrecknissen einer begangenen Schuld erscheint: dies leuchtet bald ein, und man wird nun erst die ganze Höhe des Sophokles ermessen. Der vorwaltende Gedanke eines bloßen Glückswechsels in dem Geschick des Oedipus scheint sich auch in dem Anfangsverse der euripideischen Antigone, zu der wir jetzt übergehn, zu spiegeln:

Ἦν Οἰδίπους τὸ πρῶτον εὐτυχὴς ἀνήρ.

Leider haben wir von den Phönissen des Aeschylus, welche der Antigone des Sophokles und Euripides entsprochen haben müssen, so gut als gar nichts übrig; was aber das Werk des letztern anlangt, so zeigt schon der gegebene Anfang des Prologs, der in den Fröschen aufbehalten ist, daß auch dies Stück, gleich allen andern desselben Dichters mit einer weitausgeholten Erzählung der früheren Geschichte anhub, welche den Zuschauer in den ganzen Zusammenhang der Fabel versetzen sollte, dagegen aber nur das Dramatische lähmte. Hinsichtlich des nähern Inhalts haben wir zwei nicht nur zusammentreffende, sondern wahrscheinlich auch aus einander abgeleitete Nachrichten: der Scholiast zur Antigone des Sophokles sagt: (ἰστέον) ὅτι διαφέρει

τῆς Εὐριπίδου Ἀντιγόνης αὕτη, ὅτι φωραθεῖσα ἐκείνη διὰ τὸν Αἵμονος ἔρωτα ἐξεδόθη πρὸς γάμον· ἐνταῦθα δὲ τοὐναντίον. Diese Notiz fließt wahrscheinlich nur aus der Inhaltsangabe des Aristophanes von Byzanz zur sophokleischen Antigone her, woselbst es heißt: Κεῖται δὲ ἡ μυθοποιΐα καὶ παρ' Εὐριπίδῃ ἐν Ἀντιγόνῃ, πλὴν ἐκεῖ φωραθεῖσα μετὰ τοῦ Αἵμονος δίδοται πρὸς γάμου κοινωνίαν καὶ τίκτει τὸν Μαίμονα. Solche Dinge nun haben Matthiä zur Verzweiflung gebracht: die Ertappung, von der hier die Rede ist, könne doch nur die bei der Bestattung des Polynices sein und dann sei nicht abzusehn, wie in der Vermälung mit Hämon eine Strafe bestehn solle. Allerdings, aber was zwingt denn auch zu dieser wunderlichen Voraussetzung. Die Sache löst sich ganz anders und zwar sehr leicht und einfach. Wenn Antigone an den Hämon verheirathet wird und den Mämon gebiert, so ist klar, daß sie in dem Stück nicht ihren Tod findet, und wenn es heißt δίδοται oder ἐδόθη πρὸς γάμον, so ist wiederum klar, daß dies nur von Kreon geschehen sein kann, woraus denn nicht ein tragischer, sondern ein glücklicher Ausgang mit Heirath folgt, ganz wie es Euripides liebt, um die Herzen der Zuschauer heiter gestimmt zu entlassen: κατ' εὐχὴν τῶν θεατῶν, mit Aristoteles zu reden. Nun fragt sich aber, ob jene Ertappung der Antigone mit dem Hämon, in Folge deren die Sinnesänderung des Kreon bewirkt wird und die Heirath zu Stande kommt, bloß von der Bestattung zu verstehen sei. Schwerlich wohl; das Stück des Sophokles selbst leitet auf etwas ganz anderes. Kreon findet hier bei Antigone in jener Felshöhle, wo sie verhungern sollte, seinen Sohn, welcher alsdann mit dem Schwert nach dem Vater stößt, aber fehlt. Euripides ließ alles gütlich zu Ende gehn: anfangs wurden dem Hämon, nach den Fragmenten zu urtheilen, wegen seiner Liebe harte Vorwürfe gemacht, da aber der Vater sah, wie fest sie gewurzelt und daß er mit Antigone sterben wolle, wie auch bei Sophokles, da ließ er sich bewegen, die-

ſer Liebe nachzugeben und dem Sohn die zum Tode beſtimmte Braut zu erhalten. So kam noch ein Stück heraus, das dem Athener Bürger, und vielleicht auch der Bürgerin, recht wohl zuſagen mochte; die heroiſche Antigone wurde hier, wie ſie verdiente, belohnt und das Stück ging auf eine Feier der Liebe und ihrer unerſchütterlichen Treue hinaus: gewiß ein recht ſchöner Gedanke, aber freilich die ungleich größere Tiefe und Großartigkeit des ſophokleiſchen Stücks war einmal ganz verloren. Zu bemerken iſt noch, daß dieſe Antigone ziemlich ein Stück nach modernem Zuſchnitt muß geweſen ſein.

Die Chronologie zu wiſſen, wäre gewiß höchſt intereſſant, doch darf man wohl das Werk des Sophokles als das ältere ſetzen, zumal da es ja von den erhaltenen dieſes Dichters das früheſte zu ſein ſcheint. Man möchte ſagen, erſt das Hochtragiſche bei Sophokles, erſt die tiefe Erſchütterung, welches dieſer Dichter hervorbrachte, können den Euripides bewegt haben, das mehr bürgerliche als künſtleriſche Urtheil dadurch für ſich zu gewinnen, daß er daſſelbe Stück mit der Heirath und der Belohnung des aufopfernden Edelmuths ſchloß, beſonders da ja die Art der Löſung nur aus jener Stelle des Sophokles herausgeſponnen ſcheint. Doch iſt noch ein Fall möglich, den man wenigſtens nicht gänzlich abweiſen muß. Wenn wir vorhin wahrſcheinlich zu machen ſuchten, daß Sophokles zweimal, zu verſchiedenen Zeiten, Hand an ſein Lieblingsſtück gelegt, ſo könnte die Dichtung des Euripides dazwiſchen gefallen ſein und dieſe ihn eben umgekehrt zu Einflechtung jener Scenen bewegt haben, die das Tragiſche ſeiner Tragödie noch um ſo viel höher ſteigert. Falls überhaupt ein ſolches Verhältniß zu geſtatten iſt, wonach die Arbeit des Euripides zwiſchen zwei verſchiedene Ausgaben des Sophokles fallen könnte, ſo wäre ich für den oben beſprochenen Oedipus zu einer ſolchen Annahme noch geneigter, nicht bloß zu Gunſten des Euripides, deſſen Verkehrtheit und Verkennung des Wahren ſonſt doch wohl zu groß ſein möchte, ſondern auch weil

dann eine geforderte Mittelstufe mehr da ist, um den Sophokles zu jener Höhe emporzuheben; wir kennen ihn aber bereits so, daß er seine schönsten und herrlichsten Erfindnngen nur der scharfsinnigen Kritik über seine Vorgänger und deren Fehlern verdankt. Außer den drei großen Tragikern ist nun der Oedipus noch von Achäus, von Cratinus, von Diogenes, von Philokles, von Theodectes und endlich von Xenokles gedichtet worden, die doch auch wahrscheinlich nicht alle ohne Ausnahme später sein werden als daß sophokleische Meisterwerk, eher könnte man für das Gegentheil geneigt werden, sofern die Griechen jene glückliche Einsicht begleitet hat, von der Behandlung eines Stoffes abzustehn, sobald das Vollendete einmal da war.

Und hier reihen sich dann drei Werke des Euripides an, denen eben so viele des Sophokles entsprechen, uns zwar verloren, aber doch ihrer Anlage nach aus den Fragmenten einigermaßen erkennbar; dies ist die Hecuba, der Hippolyt und der Jon des Euripides und anderseits die Polyxena, die Phädra und die Kreusa des Sophokles.

Wir haben schon oben unser Urtheil über die Hecuba abgegeben, hielten eine Vertheidigung derselben für sehr mißverstanden und hatten daran die größten Gebrechen zu rügen; nunmehr zeigt sich, daß Sophokles genau eben so geurtheilt, denn wenn wir schon in mehreren seiner andern Werke eine Kritik der Vorgänger wahrnahmen, so wird man das hier wieder erkennen, wobei ich freilich voraussetze, die Hecuba des Euripides, wahrscheinlich eins seiner frühsten Stücke, möchte der sophokleischen Polyxena vorangegangen sein. Vor allen Dingen müssen wir uns das Stück aus den Fragmenten und Nachrichten zusammenzusetzen suchen. Menelaus trieb zur Abfahrt nach Griechenland, Agamemnon wollte noch ein wenig weilen, um der Athene zu opfern: dies, was mit Ausnahme des Opfers der Polyxena wörtlich mit Homer stimmt, Od. III, v. 144., ersehen wir aus Strabo (X. p. 470) ὁ δ' οὖν Σοφοκλῆς ποιήσας τὸν

Μενέλαον ἐκ τῆς Τροίας ἀπαίρειν σπεύδοντα ἐν τῇ Πολυξένῃ, τὸν δ' Ἀγαμέμνονα μιαρὸν ὑπολειφθῆναι βουλόμενον. τοῦ ἐξιλάσθαι τὴν Ἀθηνᾶν χάριν, εἰσάγει λέγοντα τὸν Μενέλαον·

σὺ δ' αὖθι μίμνων τὴν κατ' Ἰδαίαν χθόνα
ποίμνας Ὀλύμπου συναγαγὼν θυηπόλει.

σὴν statt *τὰς* und *τὴν* ist von Schneider sehr sinnreich conjicirt und gewiß richtig: das ideische Land, das du immer im Munde führst, worauf du einmal versessen bist, ganz im Charakter des heftigen Menelaus. Wahrscheinlich gehören diese Worte einem Dialog an, der das Stück eröffnete; die Scene muß in der Nähe von Achills Grabmal gewesen sein und der Chor wurde ohne Zweifel von der Versammlung des Griechenheers gebildet. Sein erster Gesang wird bei der endlich erlangten Zerstörung Trojas verweilt und Wünsche der Heimkehr ausgesprochen haben. Nach demselben erscheint der Schatten Achills über seinem Grabmal allen Griechen, er fordert, daß ihm Polyxena geopfert werde, die er geliebt und welche Ursache seines Todes geworden. Es muß eine Scene von höchstem poetischen und theatralischen Effekt gewesen sein, wie sich aus den Worten Longins (p. 42 Orf. Ausg.) abnehmen läßt: *ἄκρως δὲ καὶ ὁ Σοφοκλῆς ἐπὶ τοῦ θνήσκοντος Οἰδίπου καὶ ἑαυτὸν μετὰ διοσημείας τινὸς θάπτοντος πεφάντασται καὶ κατὰ τὸν ἀπόπλουν τῶν Ἑλλήνων, ἐπὶ τοῦ Ἀχιλλέως προφαινομένου τοῖς ἀναγομένοις ὑπὲρ τοῦ τάφου.* Man weiß was hier der Vergleich mit der imposanten Schlußscene des koloneischen Oedipus sagen will. Der Schatten Achills, unerwartet aus dem Grabmal emportauchend, redete die Griechen mit den Worten an (Frag. II):

ἀκτὰς ἐπαιῶνάς τε καὶ μελαμβαφεῖς
λιποῦσα λίμνης, ἦλθον ἠχούσας γόους
Ἀχέροντος ὀξυπλῆγας ἄρσενας χοάς.

Offenbar sind dies die Anfangsworte, welche der erscheinende Geist spricht, wenn aber *λιποῦσα*, als Feminin, das Substantiv

ψυχή vorausgesetzt, so darf man um so mehr glauben, daß der Geist durch bleiche Maske, bleiches Gewand und geisterhafte Bewegung die Schattennatur ausgedrückt haben werde. Hierauf muß man die Abfertigung eines Herolds an Hecuba und Polyxena annehmen und der Chorgesang mag die Heldengröße Achills und die seiner Seele gebührende Achtung zum Inhalt gehabt haben. Sodann wird Hecuba mit Polyxena erschienen sein, die greise Königinn die Achäer als Urheber aller ihrer endlosen Leiden anklagend, zu denen sie jetzt ein neues gefügt. Mit der Würde eines Herrschers, der der Rührung nicht verschlossen, aber selbst der Nothwendigkeit unterworfen ist, antwortete ihr Agamemnon:

> *οὐ γάρ τις ἂν δύναιτο πρωρατὴς στρατοῦ*
> *τοῖς πᾶσι δεῖξαι καὶ προςαρκέσαι χάριν·*
> *ἐπεὶ οὐδ᾽ ὁ κρείσσων Ζεὺς ἐμοῦ τυραννίδι,*
> *οὔτ᾽ ἐξεπομβρῶν, οὔτ᾽ ἐπαυχμήσας, φίλους*
> *βροτοῖς ἀνελθὼν ἐς δίκην λόγους ὄφλοι.*
> *πῶς δῆτ᾽ ἐγὼ θνητός γ᾽ ἂν, ἐκ θνητῆς τε φὺς,*
> *Διὸς γενοίμην εὖ φρονεῖν σοφώτερος;*

Daß wir hier Worte Agamemnons haben, ist klar, weil der Sprechende sich als Herrscher mit Zeus vergleicht. Und nun vermuthe ich, daß Agamemnon seinem milden, bedenklichen Charakter gemäß zuerst von der Forderung Achills betroffen und nicht eben sehr geneigt gewesen sein wird sie zu erfüllen, dagegen wird der rauhere, rascher entschlossene Menelaus, der schnelle Heimkehr wünscht, ihn zu jenem Schritt gedrängt haben. Als nun Agamemnon einmal die Nothwendigkeit davon eingesehen hat, weiß er mit edler Ueberwindung die Rührung bei sich zu bekämpfen, und wir hören ihn jene Worte zur Hecuba sprechen, welche dem Zuschauer um so rührender sein mußten, er als den Kampf des Herrschers mit seinem eignen Gefühl kannte. Alles dies muß eine besondere Schönheit des

Stücks ausgemacht haben und ist ganz sophokleisch. Darauf begann die eigentliche Rolle der Polyxena, die, weil das Stück ihren Namen trägt, auch das Hauptinteresse für sich in Anspruch genommen haben muß. Sophokles der den Abschied vom Leben so herrlich und ergreifend zu malen weiß, wird auch hier sich selbst nicht unähnlich gewesen sein. Allein hier versagen uns die Ueberlieferungen jeden Anhaltspunkt und nur noch eben so viel ist abzunehmen, daß die Opferung auf der Bühne selbst muß vollzogen sein, denn die Scene stellt das Grabmal Achills vor und nirgends als hier kann Polyxena geopfert werden. Man sollte daraus fast den Rückschluß wagen, daß auch die sophokleische Iphigenie gleich der des Aeschylus (trotz Hermann) auf der Bühne möchte zum Opfer gebracht worden sein. Starb aber Polyxena auf der Bühne, so wird sie der That nach mit bessern Anstande gestorben sein als die euripideische, und daß sie mit großartiger Gesinnung in den Tod gegangen, läßt sich von Sophokles nicht anders als erwarten. Seiner Natur nach kann dies nicht darin bestanden haben, daß sie äußerte, das Leben in der Sklaverei habe ja doch keinen Werth mehr, und der Tod sei vorzuziehn, sondern Lebensliebe und Lebenslust muß ihr bis zum Tode gefolgt sein, zugleich aber der ernste Entschluß, sich dem Schicksal nicht entziehn zu wollen, das einmal durch der Götter Rath ihr Geschlecht und ihr Volk bis auf den letzten Sproß vernichte. Vielleicht floß auch ein Wort von Anerkennung Achills ein, das, unter solchem Umständen aus Polyxenens Munde kommend, eine ebenso erhabene als milde Rührung ausgießen mußte. Eine Hindeutung auf Agamemnons Zukunft fehlte schwerlich, und es bleibt nur die Frage, ob sich diese in eine Verwünschung, oder, milder bedeutsamer und sophokleischer, in den Wunsch kleidete, es möchte des Jammers nun endlich ein Ende sein, und den Feinden selbst die Heimkehr zu Theil werden, als deren letztes Opfer sie falle. Dieser Aufbruch zur Heimkehr machte, wie ich

nicht zweifle, den Schluß des Stücks, das gewiß von großer theatralischen Wirkung war.

Wie groß aber ist nun in allen Theilen der Abstand von Euripides, wie sehr sind wieder alle Fehler dessen in Schönheiten umgesetzt, dessen lockeres Auseinanderfallen zweier Hälften hier in die innigste Einheit verschmolzen. Sowohl den Personen, als der Handlung nach ist alles ungleich einfacher und zugleich doch gegenwärtiger und drastischer. Zunächst fällt der Schatten des Polydor und Polymnestor ganz fort, nichts von einem solchen frostigen Prolog noch von den Gräueln weiblicher Rachsucht. Hecuba tritt zurück, Polyxena nimmt die Hauptrolle ein und das Stück gewinnt einen Mittelpunkt. Bei Euripides haben Odysseus und Agamemnon ungefähr die gleiche, und beide keine lebendig eingreifende Rolle, dagegen ist bei Sophokles das Hinzubringen des Menelaus eine wahre Bereicherung, Agamemnon hat nun einen wirksamen Contrast und die Handlung gewinnt nicht bloß an Lebendigkeit, weil an Widerstreben, an Spannkraft und Verwickelnng, sondern auch, wie wir zeigten, an poetischem Inhalt. Euripides hat viele Personen, viel Kommen und Gehn, und doch geschieht alles in der Ferne und außerhalb, die Handlung ist bloß den Berichten und Botschaften aufbehalten und der Bühne bleibt nichts als Klage oder Gezänk: Sophokles nun ließ den Schatten Achills selbst vor den Zuschauern und, was mehr sagen will, mitten in der Griechenversammlung erscheinen, er ließ ferner die Jungfrau vor ihren Augen zum Tode gehn, er ließ vor den Augen des Zuschauers die Berathnng der Griechenversammlung selbst geschehen, er ließ hier den Agamemnon anfangs gegen die Opferung ankämpfen und dann, überstimmt und überzeugt, sie selbst mit der Fassung eines Herrschers den unglücklichen Königsfrauen ansagen: also bei ihm war Gegenwart, Energie, Drama, bei Euripides nur ein flach von oben abgenommener Schaum davon. Und sollte nun wohl die Hecuba des Eu-

ripides später gedichtet sein? Wir wollen dies nicht von ihm denken, vielmehr so ausgemacht mir scheint, daß Euripides bei Abfassung seiner Hecuba, und ich glaube in noch jugendlichem Alter, von einer Nachahmung der sophokleischen Antigone ausging, eben so sicher hat Sophokles sein ungleich vollendeteres Werk über dem euripideischen construirt, so daß dessen Fehlgriffe ihm seine Fortschritte eingaben. Wie Sophokles an der Hand penetranter Kritik zu schaffen pflegte, ist uns nicht mehr unbekannt, und in der That läßt sich hier wiederum recht deutlich nachweisen, wie er zwei Fehler des Euripides immer so gegenseitig ausglich, daß eine Tugend seines Werks erwachsen mußte. Auch Euripides ließ einen Geist erscheinen, der aber als Prologus angewandelt kam, ohne auf Jemanden Eindruck machen zu können, wieder abwandeln mußte und überhaupt eine höchst müßige und taurige Rolle spielte; ferner hatte auch Euripides die Opferung von dem Begehr Achills abhängig gemacht, allein dies wurde bloß berichtet und die Dringlichkeit leuchtete nicht ein, der Eindruck des Schattenbildes auf die Griechen blieb fort, man bekam nichts von der Berathung, von dem Erwachsen des Entschlusses zu sehn, sondern hörte nur den gefaßten Entschluß verkündigen, so daß er für das Stück unkräftig blieb und sogar auf die Griechen den Vorwurf der Unmenschlichkeit und Barbarei zurückwarf. Alle diese Schwierigkeiten nun löste Sophokles mit Einem Schlage, indem er Polydors uud Achills Geist zusammenfallen ließ, d. h. indem er jene Erscheinung entfernte und diese gegenwärtig machte, sammt der ganzen mächtigen Ueberraschung, welche die Versammlung der Griechen bei dem plötzlichen Erstehn ihres großen Helden ergriff. Ja so sehr scheint Sophokles dem Euripides alles Unwesentliche fortgeschnitten, das Wesentliche aber so scharf und compakt dargestellt zu haben daß er jenes Stück in der einen Rücksicht auflöste, in der andern weit überbot, in beiden es schlug und vernichtete. Dem Euripides blieb nichts übrig, als jene Klagen im Munde der

Hecuba, was nämlich Sophokles zur Seite liegen gelassen, wieder aufzusammeln und vermehrt, aufgefrischt und zu besserer Einheit gestaltet, nochmals in Form einer Tragödie zu fassen; so, denke ich mir, entstanden die Troerinnen, und es fiele demnach die Aufführung der sophokleischen Polyxena zwischen beide Stücke in die Mitte, nach der Hecuba und vor die Troerinnen.

Hiemit aber ist unsere Betrachtung noch nicht zu Ende, denn nach dem Vergleich der verschiedenen Behandlungen der Fabel kommen wir nun an die Fabel selbst, welche auch Poesie ist, welche auch nicht immer da war, sondern sich erst gebildet hat, und, in Betracht ihres poetischen Gehalts und der innern Vollendung, wiederum den Vergleich mit andern parallelen Fabeln zuläßt und anbietet. Daß Mythen sich gegenseitig hervorrufen, kann öfters beobachtet werden. Erfindungen und Züge die an einer gewissen Stelle des Mythus ihren Grund und ihre Wurzel haben, trägt man, weil sie die Herzen der Hörer vorzüglich bewegen und rühren, in eine andere Fabel über, um diese auszuschmücken, natürlich aber wollen sie dann hier nicht wohl passen. Zieht nun der volkspoetische Faden sich noch weiter, geht die Fabel durch die Hand mehrerer begabten Dichter, dann kann dem Mangel noch abgeholfen werden, nicht nur der Zusammenhang stellt sich her, sondern die neuen Umstände, gehörig berücksichtigt, verflochten und benutzt, geben der Fabel, die ursprünglich entlehnt war, bei vielleicht nicht minderer Abründung und nicht geringerem Inhalt eine ganz neue Seite und völlige Selbständigkeit. Die Opferung einer Jungfrau, deren rührende Kraft sehr nahe liegt, kommt in Mythen und Gedichten nicht selten vor, aber nicht in gleicher Vortrefflichkeit. Ich stelle hier nur zusammen Iphigenie und Polyxena, von denen die erstere offenbar die ältere und eben so gewiß die schönere Fabel ist, weil hier der Vater selbst gezwungen erscheint, sein geliebtes Kind zu opfern. Im übrigen entsprechen beide Fälle sich sehr nah, denn

zu Aulis handelt es sich um die Abfahrt der Griechen nach Troja, bei der Opferung der Polyxena aber, ganz symmetrisch, um die Rückkehr der Griechen von Troja, welche wieder ein Gott aufhält. Allein nun ändert sich der Fall, denn hier bringt keine Griechin das Opfer, sondern die trojanische Königstochter soll sterben; noch weniger ließ diese Fabel eine solche Lösung durch den Gott zu, welche jene erst so anmuthend und sittlich bedeutsam macht. Polyxena steht der Sache fern und sie ist den Opfernden fremd, dies, mit allem was daraus folgt, ist ein großer Nachtheil des Mythus; aber auch die Forderung des Opfers und deren Motiv steht nicht so sicher und entschieden da: die Seele des Achilleus, gleichsam als ob sie auch ihr Theil an der Verlosung der Frauen haben wollte, fordert die Jungfrau und dann, wie es doch scheint, ist auch wieder hieran die glückliche Heimkehr und die Besänftigung der Götter geknüpft. Proclus, und leider haben wir keinen besseren Vertreter der cyklischen Dichter, erzählt erst kurzweg: *ἔπειτα ἐμπρήσαντες τὴν πόλιν Πολυξένην σφαγιάζουσιν ἐπὶ τὸν τοῦ Ἀχιλλέως τάφον.* Hier bricht er ab und erzählt sodann ganz gesondert als Inhalt der *Νόστοι* des Augias Trözenius: *Ἀθηνᾶ Ἀγαμέμνονα καὶ Μενέλαον εἰς ἔριν καθίστησι περὶ τοῦ ἔκπλου. Ἀγαμέμνων μὲν οὖν τὸν τῆς Ἀθηνᾶς ἐξιλασόμενος χόλον ἐπιμένει, Διομήδης δὲ καὶ Νέστωρ* cet. Und bald darauf: *Τῶν δὲ περὶ τὸν Ἀγαμέμνονα ἀποπλεόντων Ἀχιλλέως εἴδωλον ἐπιφανὲν πειρᾶται διακωλύειν, πρόλεγον τὰ συμβησομενα.* Wenn nun nicht alles täuscht, so haben wir hier Spuren einer noch früheren Gestalt der Fabel, indem die Momente sich noch nicht so zusammen gefunden haben, als sie sich weiterhin aneinander paßten, denn wie es scheint, so geschah hienach die Opferung der Polyxena aus freiem Antrieb der Griechen und der Schatten Achills wiederum erschien bei einer ganz andern Gelegenheit; erst durch Vereinfachung und Ründung fügten sich beide Züge so zu einander, als sie sich gegenseitig

besser verbinden: dies wenigstens ist der Gang und Fortschritt aller Mythen. Uebrigens klingen die Worte des Epitomators der Cykliker zum Theil sehr nahe an das an, was uns über das Stück des Sophokles überliefert ist; auch habe ich jetzt einen Grund mehr, Verkündigungen aus Polyxenens Munde anzunehmen, weil hier schon der Schatten Achills dergleichen hat, für welchen sich's aber bei Sophokles nicht schickte. Ueberhaupt die ganze Fabel der Polyxena nimmt eine mißliche und fast zweideutige Stelle ein; aber wenn ich nicht ganz irre, so wußte ihr Sophokles durch einen feinen Kunstgriff das noch zu erwerben, was ihr im Vergleich mit der Iphigenienfabel am meisten fehlte. Agamemnon widerstrebte, Menelaus drang auf die Opferung, endlich als jener der Nothwendigkeit und überwiegenden Pflichten seine mildere Regung nachsetzte, ward er es wieder, den jene Schlachtung selbst ein Opfer kostete. Erinnerungen an seinen gleichen Fall bei der gezwungenen Schlachtung seiner theuren Jungfrau zu Aulis lagen, zumal nach der sophokleischen Composition, zu nahe und zu poetisch da, als daß ein Dichter wie Sophokles ihnen hätte ausweichen können; letzteres aber hat Euripides wirklich gethan und er mußte es thun, da er einmal weder Agamemnon noch Polyxena im Vorgrunde hatte.

Und zuletzt noch eine Hauptsache. Poetische Mythen, die sich eine zeitlang durch Anfügung tragischer Kettenglieder fortgezeugt haben, sehnen sich endlich, dem Zuge des menschlichen Herzens nachgebend, zu einem friedlichen, begütenden Endpunkt. So geschah es mit dem tragischen Faden, der sich durch die Geschichten des Atridenhauses durchzieht, von Helena her steigert sich das Unheil, ihrenthalben muß Iphigenie geopfert werden, derentwegen Agamemnon fallen, um diesen wieder Klytämnestra, und Orest der sie tödtet verfällt den Furien: so geht von Helena bis herunter auf Orest die ununterbrochene Kette des Tragischen;

die sehnlichst geforderte Versöhnung geschieht nun endlich dadurch daß Orest mit Hermione, der Tochter des Menelaus und der Helena, glücklich vermält wird: hierin hat die Fabel ihre Beruhigung, aber auch Seitenzweige derselben suchte man vom Tragischen ins Heitere hinüber zu leiten: ich meine namentlich den spätern Ausgang der Geschichte Iphigeniens. Nun zieht sich ganz ähnlich durch den troischen Krieg selbst eine wuchernde Saat von Leiden, welche endlich einen friedlichen Abschluß sucht. Griechen und Troer haben sich dies wachsende Leid, Tod um Tod, zugefügt, auf jener Seite steht Achill als erster Held, hier das Fürstengeschlecht des Priamus: nun ist es auch hier die Idee einer Vermälung zwischen den streitenden Parteien, welche das Symbol des Friedens bringen soll, aber herzlos und wenig groß würde nach so tiefem Leiden eine durchaus fröhliche, gewöhnliche Vermälung sein, es ist vielmehr eine Vermälung jenseit im Schattenreich, zwischen Achill und Polyxena. So nämlich scheint in der That der schöne Sinn dieses nachhomerischen Mythus geworden zu sein, wenn er auch anfänglich denselben noch gar nicht hatte. Achill opfert bei Homer im äußersten Schmerz seinem getödteten Freunde Patroklos zwölf Trojaner. Il. ψ, 175.

> δώδεκα δὲ Τρώων μεγαθύμων υἱέας ἐσθλοὺς
> χαλκῷ δηϊόων.

Nicht anders nun mochte anfänglich die Opferung Polyxenens am Grabe Achills gemeint sein, allein nun dichtete spätere, wahrscheinlich doch cyklische Poesie eine Liebe des Achill und der Polyxena bei seinem Leben als näheres und milderes Motiv hinzu. Hygin (cap. CX.) sagt: Itaque Danai Polyxenam, Priami filiam, propter quam Achilles cum eam peteret, et ad colloquium venisset, ab Alexandro et Deiphobo est occisus, ad sepulcrum ejus eam immolaverunt. Und Tzetzes (Posthom. v. 386):

> Ἐγγὺς ἔην θάνατος Πηληϊάδῃ Ἀχιλῆϊ,
> Ὕστατα γαμβρεύοντι παραιφασίῃσι Πριάμου,
> Ἤτοι γὰρ Πριάμου κατὰ δώματα δῖος Ἀχιλλεὺς

Ἤρχετο πολλάκι Πολυξένης εἵνεκα νύμφης
Τὴν οἱ ὑπέσχετο δώσεμεν ὄφρα μόθον ἀπολήξῃ
Ἀλλ' ὅτε δὴ Τρῶες — —
Δηΐφοβος δ' ἄρα χερσὶ περίβαλε οἷά τε γαμβρὸν,
Δύσπαρις αὖτε μάχαιραν ἐπήλασεν ἔγκατα φωτός.

So ungeschickt dies auch erzählt ist, so deutet doch die Uebereinstimmung mit Hygin, wo nicht der Gehalt der Fabel selbst, auf Alter und Echtheit, und jedenfalls haben wir hier ein merkwürdiges Beispiel von Fortschritt, Leben und Wachsthum eines Mythus. Dies nun aber angewendet auf die Erscheinung des Achilleus, welche Polyxena zum Opfer fordert, so ist klar, daß er die Geliebte nicht in jenem Sinn eines Opfers, nicht als Sühne, als Befriedigung eines Rachegefühls fordern kann, sondern daß er ihre Genossenschaft unten in den dunkeln Schattengefilden wünscht. Wenn aber das ist, dann muß auch ferner der Tod der Polyxena wieder eine ganz andere Farbe annehmen: unendlich Schade nur, daß kein Auskunftmittel bleibt, um uns zu sagen, ob und wieviel Sophokles von dieser Auffassung, die seinem Charakter so sehr entsprach, eingemischt habe; daß Euripides nichts davon hat, liegt freilich am Tage, denn hier spricht Odysseus, in vieler Rücksicht höchst ungehörig, v. 300:

ἃ δ' εἶπον εἰς ἅπαντας, οὐκ ἀρνήσομαι
Τροίας ἁλούσης ἀνδρὶ τῷ πρώτῳ στρατοῦ
σὴν παῖδα δοῦναι σφάγιον ἐξαιτουμένῳ.

Aber daß Euripides so darstellte, beweist noch nichts für Sophokles, eher das Gegentheil, und Hygin hat doch wahrscheinlich aus einem Tragiker geschöpft. In der That, gesetzt den Fall, Sophokles hätte nicht so gedichtet, er hätte doch so dichten müssen! Und da niemand mehr als er für Consequenz und runde Abschließung der Mythen empfänglich ist, so liegt hierin selbst eine Wahrscheinlichkeit, daß er seine Tragödie auch so construirte. Alsdann aber erhalten wir ein sehr willkommenes Mittelglied für die treffliche Auffassung unserer aulischen Iphigenie.

Ueberhaupt: beide Fabeln, Iphigenie und Polyxena, gewinnen jetzt einen neuen Vereinigungspunkt, im Ganzen aber geht ihre Tendenz, mit steter Bezüglichkeit auf einander, einen umgekehrten Weg, der für Geschichte, Entstehungsart und innere Construction poetischer Stoffe zu merkwürdig ist, als daß wir ihn nicht näher darlegen müßten. Iphigenie wird geopfert bei der Ausfahrt der Griechen, als ein Gott die Fahrt verhindert, Polyxena in demselben Fall bei der Heimkehr. Beidemal ist die Liebe Achills im Spiel das eine Mal vorgegeben, das andere Mal wirklich; dort beginnt damit eine tragische Reihe, hier schließt sie in sich befriedigt. Wie nun in der erhaltenen, dem Chäremon gehörigen Tragödie von Iphigeniens Opfer das noch weiter ausgebildet ist, wozu in der untergegangenen des Sophokles der Keim lag, ich meine, daß nach Kundwerden der Täuschung und sogar anfänglichem Abstoßen von Seiten Achills sich dennoch später ein zartes Verhältniß der beiden entwickelt, das als die schönste aber späteste Blüthe dieser Fabel gelten muß, so fand sich auch hiefür etwas Entsprechendes in dem gegenüberstehenden Mythus, denn Polyxena schien anfangs dem Achill als Opfer fallen zu sollen, da sie doch vielmehr von seiner Liebe im Schattenreich empfangen wurde. Sollte nun Sophokles die Fabel wirklich nicht bis dahin fortgeführt haben, so ergiebt die Analogie der nachsophokleischen Iphigenie, daß vielleicht noch ein späterer diesen milden Zug hinzubrachte. Und wirklich ist die Polyxena auch noch hernachmals gedichtet worden, z. B. nennen Suidas und Eudoxia ein Stück des Nicomachus unter dem Titel *Πέρσις ἢ Πολυξένη*.

Wir gehen jetzt zur Phädra des Sophokles über, welche wiederum unsere vorhin von dem Hippolyt des Euripides gegebene Kritik auffallender Weise bestättigt. Der nächste Fehler war der, daß sein Stück keinen wahren Mittelpunkt, sondern, so zu sagen, deren zwei oder gar drei hat, indem es sich zwischen Phädra und Hippolyt theilt: bei Sophokles nun war,

schon nach dem bloßen Namen zu urtheilen, dieser Uebelstand beseitigt, Phädra allein hat die Hauptrolle. Den Hauptunterschied macht aber folgendes: bei Euripides sagt zwar Aphrodite im Prolog an, daß sie der Phädra jene Liebe einflößen wolle, aber in der näheren Darstellung bleibt dieselbe nur eine subjektive Leidenschaft; Sophokles dagegen hat sie als göttliche Schickung aufgefaßt und das Ganze wurde hienach wieder von jener ihm eigenthümlichen tragischen Tiefe durchdrungen, welche die schmerzliche Frage stellt zwischen einer fremden, zu Leid und Verbrechen fortreißenden Macht und zwischen eigner Schuld und Zurechnung. Dies ergeben die Fragmente ganz deutlich; No. VIII, bei Stobäus:

αἴσχη μὲν, ὦ γυναῖκες, οὐδ' ἂν εἷς φύγοι
βροτῶν ποθ', ᾧ καὶ Ζεὺς ἐφορμήσοι κακά.
νόσους δ' ἀνάγκη τὰς θεηλάτους φέρειν.

Eine Krankheit, nur von den Göttern gesandte Krankheit also ist die Liebe, deren Schmerz man nicht nur tragen, sondern deren Schmach und Verbrechen man auch auf sich nehmen muß; das letztere tritt noch schöner und darstellender in folgenden Worten hervor, die Phädra nur zum Frauenchor kann gesprochen haben:

συγγνῶτε, κἀνάσχεσθε σιγῶσαι· τὸ γὰρ
γυναιξὶν αἰσχρὸν σὺν γυναικὶ δεῖ στέγειν.

Wie rührend, wenn hier die arme gequälte Phädra ihr Verbrechen durch Bitte um Verschweigung bekennt und eingesteht, wenn sie um Nachsicht und Verzeihung fleht für ein Verbrechen, das nicht ihrem Willen, sondern dem Schicksal gehört, dessen stählernem Webschiff nicht zu entfliehen ist; bei Stobäus:

— περῶσί ἄφυκτα τε
μήδεα παντοδαπᾶν βουλᾶν
ἀδαμαντίναις ὑφαίνεται
κερκίσιν Αἶσα.

Und doch scheint das Stück nicht nur von dem seligen Rausch der Liebe erfüllt gewesen zu sein, sondern bei aller Verzweiflung und Qual, die er hier bringt, eine großartige Feier des Eros enthalten zu haben:

ἔρως γὰρ ἄνδρας οὐ μόνους ἐπέρχεται,
οὐδ᾽ ἂν γυναῖκας, ἀλλὰ καὶ θεῶν ἄνω
ψυχὰς ταράσσει, κἀπὶ πόντον ἔρχεται·
καὶ τόνδ᾽ ἀπείργειν οὐδ᾽ ὁ παγκρατὴς σθένει
Ζεύς, ἀλλ᾽ ὑπείκει καὶ θέλων ἐγκλίνεται.

Einfach, aber wahrhaft groß und zugleich eine Linderung für das verzehrende Feuer ist dieser Gedanke. Nicht unmöglich, daß ein anderes ohne Angabe des Stücks bei Stobäus und Plutarch erhaltenes Fragment hieher gehört, denn die darin enthaltene Anrede *παῖδες*, welche den Chor treffen müßte, der aber in der Phädra aus Frauen besteht, würde, zumal bei Phädrens nicht mehr ganz jugendlichen Alter nicht durchaus im Wege stehn:

ὦ παῖδες, ἥ τοι Κύπρις οὐ Κύπρις μόνον
ἀλλ᾽ ἔστι πάντων ὀνομάτων ἐπώνυμος·
ἔστιν μὲν ᾅδης, ἔστι δ᾽ ἄφθιτος βία,
ἔστιν δὲ λύσσα μαινὰς, ἔστι δ᾽ ἵμερος
ἄκρατος, ἔστ᾽ οἰμωγμός· ἐν κείνῃ τὸ πᾶν
σπουδαῖον, ἡσυχαῖον, εἰς βίαν ἄγον.
ἐντήκεται γὰρ πλευμόνων ὅσοις ἔνι
ψυχή· τίς οὔτι τῆσδε τῆς θεοῦ βορᾶς!
εἰσέρχεται μὲν ἰχθύων πλωτῷ γένει,
ἔνεστι δ᾽ ἐν χέρσου τετρασκελεῖ γονῇ·
νωμᾷ δ᾽ ἐν οἰωνοῖσι τοὐκείνης πτερὸν,
ἐν θηρσὶν, ἐν βροτοῖσιν, ἐν θεοῖς ἄνω.
τίν᾽ οὐ παλαίουσ᾽ ἐς τρὶς ἐκβάλλει θεῶν;
εἴ μοι θέμις, θέμις δὲ τἀληθῆ λέγειν,
Διὸς τυραννεῖ πλευμόνων· ἄνευ δορὸς,

ἄνευ σιδήρου πάντα τοι συντέμνεται
Κύπρις τὰ θνητῶν καὶ θεῶν βουλεύματα.

Nun höre endlich das Geschwätz auf, daß die Alten die Liebe nicht darzustellen gewußt, denn hier ist sie in ihrer ganzen Macht und in allen Farben, als Hades, als Wahnsinn und Raserei und als lautre Sehnsucht. Jedenfalls zeigt sich, was Sophokles in Schilderung der Liebe vermocht, wenn die angeführten Worte auch vielleicht zu objektiv scheinen, als daß Phädra sie sprechen könnte.

Aber durchweg scheint die Anlage des sophokleischen Stücks vorzüglicher gewesen zu sein: die mißliche Doppelheit fiel weg, Phädra in Mitte ihrer Frauen wurde sicherer Mittelpunkt, aber, was mehr sagt, der Dichter konnte nun auch jener widerwärtigen Amme entrathen, welche bei Euripides ebenso die Stelle des sophokleischen Chors einnimmt, als Sophokles im Ajas anstatt des äschyleischen Chors seine Tekmessa einführte, in beiden Fällen das Bessere treffend. Vielfach und entschieden ist nun hier sein Gewinn in Vergleich mit Euripides, denn wenn dessen Amme, welche die Leidenschaft schürt und zu ihrer verbrecherischen Befriedigung hilft und schiebt, gleicherweise der Göttin Aphrodite als auch der Phädra Selbständigkeit, Handlung und Interesse entzieht, ihrer Plumpheit ganz zu geschweigen: so stand in allen diesen Punkten das Werk des Sophokles gereinigt da und die ganze Collision, Thun und Leiden, fiel einzig auf Phädra zurück. Zugleich aber wurde ihre Lage nunmehr doch noch peinlicher, ihr Geständniß wurde erschwert, dahingegen die Amme bei Euripides dasselbe vorweg entgegen bringt und mit zuvorkommender Schamlosigkeit, so wahr hier auch beobachtet und gemalt sein mag, ihr eigentlich die herzzerreißendste Qual erspart.

Daß Phädra in dem Stück des Sophokles den Tod von eignen Händen fand, hat wohl kein Bedenken, denn dies ist der Punkt, auf den die Gequälte und zuletzt noch durch Hippolyts Widerstreben Gekränkte, Geschmähte, hingetrieben wird; und

doch ist dieser Tod noch das Beruhigendste. Aber daß Phädra auch bei Sophokles durch eine Schlechtigkeit den Hippolyt bei ihrem Gemal verleumdet habe, dies wage ich bestimmt zu verneinen, denn zu groß ist bei diesem Dichter das Gefühl für Einheit und Reinheit einer Fabel. In der That, wenn ich recht vermuthe, so scheint Euripides jenen Zug erst aus einer andern Fabel herüber genommen zu haben, in der er besser an seinem Ort war. Der Scholiast der Frösche (v. 1043) berichtet uns, daß eben dies in der Stheneböa vorkam: *Σθενέβοια δὲ, ἣν Ὅμηρος* (Il. ζ. 155) *Ἄντειαν, ἥτις ἠράσθη τοῦ Βελληροφόντου· οὗ μὴ ὑπακούοντος κατεψεύσατο πρὸς τὸν ἴδιον ἄνδρα, ὡς βιαζομένη· καὶ ὃς ἔπεμψε τοῦτον ἐς τὸν πενθερὸν αὐτοῦ ἀναιρεθησόμενον· ἐλθόντος οὖν ἐκεῖσε Βελληροφόντου καὶ καθαροῦ φανέντος, μὴ φέρουσα τὴν αἰσχύνην ἡ Σθενέβοια κωνείῳ ἐχρήσατο.* Zu ähnlich sind beide Fabeln, als daß man nicht eine solche unmittelbare Uebertragung annehmen sollte, eine Sache die so häufig wiederkehrt und dann allerdings die ursprüngliche Fabel nicht immer wahrhaft bereichert, sondern öfters aufgelöst hat. Bei Sophokles nun aber herrscht außer seinem Gefühl für Consequenz überdies noch eine tiefe Sittlichkeit und Achtung der Frauen und selbst auch hier giebt ein Fragment (V):

> *οὕτω γυναικὸς οὐδὲν ἂν μεῖζον κακὸν*
> *κακῆς ἀνὴρ κτήσαιτ᾽ ἂν, οὐδὲ σώφρονος*
> *κρεῖσσον· παθὼν δ᾽ ἕκαστος ὧν τύχῃ λέγει.*

Und doch scheint es mit diesen Worten und wie sie gemeint sind, hier noch eine ganz eigne Bewandniß zu haben; nämlich die unbestimmte Bezüglichkeit in der letzten Zeile schließt wahrscheinlich die nähere Hindeutung für den Zuschauer auf ein dem Sprechenden selbst unbekanntes Verhältniß ein. Ich meine so: Theseus spricht, er glaubt noch in Phädra ein treues schätzbares Weib zu besitzen; die Sentenz nun, die er vorbringt, hat zwei Seiten und gerade befindet er sich der That nach in dem an-

dem Fall, als er meint; dies soll der Zuschauer verstehn und damit er es noch mehr verstehe, setzt Theseus hinzu:

παθὼν δ' ἕκαστος ὧν τύχῃ λέγει.

Dies würde durchaus sophokleisch und sehr poetisch aufgefaßt sein, so angesehn aber ließe jenes Fragment uns noch näher in den Bau des Stückes schaun. Was am räthselhaftesten bleibt, ist der Antheil Hippolyts; wahrscheinlich kam er doch im Stück vor: aber auch sein Tod? Vielleicht. Das nach Stobäus unbestimmte Fragment des Sophokles, welches die Vaticanische Handschrift der Phädra anweist (XII):

ἔζης ἄρ', οὐδὲ γῆς ἔνερθ' ᾤχου θανών;
οὐ γὰρ πρὸ μοίρας ἡ τύχη βιάζεται.

ist wahrscheinlich dialogisch, der erste Vers eine Frage, der zweite die Antwort darauf; es gehört also zweien Personen. Aber wenn Schneider die erste Zeile der Phädra, die zweite dem Theseus zutheilen will, so kann ich mindestens nicht nachfolgen, welche Scene des Stücks er sich etwa dabei gedacht. Es müßte doch der durch den ersten Vers Angeredete, also derselbe, welcher den zweiten Vers spricht, in Todesgefahr gewesen sein, so daß man ihn für schon todt und für nicht mehr lebend hielt. Wie soll nun dies auf den Theseus passen? Nur könnte es passen auf Pädra oder Hippolyt; allein auch auf die erste nicht, weil, aus vielen Gründen, sie nach dem Selbstmord, wahrscheinlich doch durch die Schlinge, auch nicht mehr so viel leben kann, um jene Worte zu sprechen. Desto besser würde dies nach Anleitung des Euripides auf Hippolyt zutreffen, der sterbend, aber doch noch seiner Sinne mächtig, auf die Bühne gebracht wird. Sollten nun diese Schlußfolgen etwas Richtiges enthalten, alsdann ließe sich von hier aus die letzte Hälfte des Stücks ziemlich bestimmen. Zu welchem andern Zweck kann der sterbende Hippolyt noch auf der Bühne erscheinen, als daß seine Unschuld an den Tag komme; dann folgt, daß Theseus, wie es auch der Mythus giebt, ihn verkannt, daß er ihm, und also auch der

Phädra, ein Verbrechen schon beigemessen, das nicht geschehen ist: namentlich mußte hiedurch ein Licht auf die Lage der Phädra und ihre Stellung zum Schicksal zurückfallen, welche auch hier die tragische Tiefe des Stücks ausmachte: eine Annahme übrigens, aus welcher das Ausbleiben des Deus ex machina zum Schluß folgen würde. Noch sind drei Fragmente übrig (II, III und VII), welche nicht nur selbst wenig Anleitung zur Construction des Stücks geben, sondern auch, falls diese sicher wäre, noch Ungewißheit über die Stelle lassen würden, wohin sie gehören. Das dritte Fragment hatte vielleicht Theseus, als er in Hippolyt einen Verbrecher erkannte und diesen von Staatswegen strafen wollte. Noch beliebiger ist, ob man No. II dem Chor geben will.

Indessen will ich doch auch selbst gegen alle Folgerungen aus jenem mißlichen vielleicht gar nicht einmal dialogischen Fragment, lieber Zweifel erwecken, und stelle es anheim, was man über das Vorkommen und den Antheil des Hippolyt in der Phädra des Sophokles festsetzen will, nachdem man nämlich folgende Betrachtung bei sich erwogen. Die Geschichte von Hippolyt und Phädra, in solchem Complex als Euripides sie giebt und wie er sie sicherlich nicht erfunden, sondern aus der Volkspoesie geschöpft, enthält, wie dies bereits vorhin angedeutet worden, drei ganz verschiedene Elemente, drei ganz divergirende Fabeln, mit drei selbständigen Schwerpunkten. Die eine davon hat ihren Abschluß in dem Untergang der Phädra, die, wie die tragische Schicksalsansicht nun einmal ist, durch eine allgewaltige Macht zum Unerlaubten und Verbrecherischen getrieben wird, dessen ganze Schuld auf ihrem Gemüth lastet; die zweite hat zum Inhalt die Tugend Hippolyts, die schändliche Verläumdung, seine Verkennung, seinen Untergang und endlich seine an den Tag kommende Unschuld; die dritte wiederum hebt eigentlich den Theseus in den Vorgrund, welcher den ihm von Poseidon freigestellten Wunsch zum Untergang seines Sohnes verwendet und

darauf dessen Unschuld und seine Bethörung erkennt. Diese drei Fabeln nun wiegen weder gleich schwer an Inhalt, noch sind sie gleich reif, und zwar in absteigender Linie; den tiefsten Ernst, weil sie die zweideutige Stellung menschlicher Freiheit und Zurechnung anschlägt, hat die erste; die zweite ist ein gewöhnliches Intriguen- und moralisches Rührungsstück, wo Schändlichkeit und Tugend sich gegenüberstehn; die dritte schwebt noch etwas in poetischer Unbestimmtheit, ohne rechte Solidität und Gegenständlichkeit, die sich auf innere psychologische Motive gründete, zu besitzen. Hieraus erhellt nun auch, daß diese drei Momente nicht etwa einander fortsetzen, noch weniger fordern, daß sie also auch ganz untauglich sein würden eine gute Trilogie abzugeben, weil sie keinen innern Zusammenhang haben, keine gemeinsame Idee, kein fortlaufendes Band, sondern die Geschichten sind heterogen, stehn ganz isolirt da, nur die Personen, unter denen sie vorfallen, sind zum Theil dieselben, was natürlich zu poetischer Einheit nicht ausreicht. Allenfalls noch, wiewohl immer zu gegenseitigem Schaden, läßt die zweite und dritte Fabel sich verbinden, dagegen scheint die erste jene andere sehr bestimmt auszuschließen. Jedem aber, der die Sache nur einigermaßen überlegt, wendet und handhabt, müssen sich die drei Schwerpunkte sogleich bemerklich machen und heraussondern, wieviel mehr denn dem Sophokles, dessen ganze Größe und Ueberlegenheit eben darin besteht, daß er die Fäden in so reiner Consequenz herauszieht, die Mittelpunkte mit Schärfe festhält, hier in die Tiefe arbeitet und von einem solchen sichern Centrum aus das Ganze nach allen Seiten gestaltet und abschließt. Gleich darin erkennen wir ihn wieder, daß er sich offenbar die gehaltvollste Parthie aussuchte; denn daß er die unselige unfreiwillige Leidenschaft der Phädra von Seiten eines gottgesandten Schicksals, das man tragen müsse, aufgefaßt, setzen die Fragmente außer Zweifel. Was man nun hienach von Sophokles erwarten muß, ist, daß er auch die Fabel an der rechten Stelle werde abgebrochen ha-

ben, daß er sie nicht weiter werde geführt haben, als die wahre Einheit, Bedeutsamkeit und Tiefe erlaubte, d. h. daß er mit dem Tode der Phädra geschlossen. Den Tod Hippolyts, die Verwünschung von Seiten des Theseus durfte er nicht mitnehmen, und die verläumderische Beschuldigung der Phädra mußte er ganz auslassen; wie viel er aber sonst noch von dem Antheil des Theseus sowohl als Hippolyt mitnahm, und an welcher Stelle er eigentlich abschnitt, wissen wir nicht. Stände nur fest, ob das Werk des Sophokles vor oder nach dem des Euripides gedichtet worden! Man sollte doch fast wieder das letztere vermuthen; wäre es nicht, dann freilich hätte man in Euripides einen großen Abfall zu beklagen. Er würde hauptsächlich darin bestehn, daß der Dichter nicht den Hauptgedanken rein auszuspinnen und von streitenden Ingredienzien zu befreien wußte, weshalb er denn auch die Bedeutung des Schicksals verlor. Auf diesem Wege ist denn Racine noch tiefer ins Schlechtere fortgeschritten: er ließ das Schicksal ganz weg, und beruhigte sich dabei, daß der Forderung des Aristoteles genügt sei, sofern Phädra weder ganz tugendhaft noch ganz lasterhaft ist. Ja er erklärt selbst diese Phädra für sein bestes Stück und sein Jahrhundert hat es ihm geglaubt. Wenn bei Euripides doch wenigstens der Haß der Aphrodite den Hippolyt trifft, weil er ihren Werken nicht huldigt, so hat sich Racine auch dies verdorben, denn er stellt ihn allerdings verliebt vor, nur nicht in Phädra sondern in Aricia, und da er ja überhaupt das Verbrecherische in der Neigung der Phädra so wenig zu nutzen weiß, so behält er nur eine gewöhnliche unglückliche Liebe und ein ganz triviales Stück. Ferner erfindet Racine eine falsche Nachricht vom Tode des Theseus, welche der Phädra den verbrecherischen Conat erleichtern soll, die Sache nun aber vollends beleidigend macht. Denn statt das Verbrecherische und den Zwiespalt zwischen Schicksal und Leidenschaft auf der einen, und zwischen Gesetz und Sitte auf der andern Seite der Phädra aufzubürden, wodurch er sie unseres Mitleids

werth und zu einer poetischen Figur gemacht haben würde, statt dessen erleichtert er der Phädra ihr Verbrechen, um nun das Unsittliche auf den Zuschauer zurückzuwerfen. Besser verfuhr Racine auf einer andern Seite. Wie schon Seneca einen Schritt dahin gethan, so nahm er die schändliche Verleumdung von der Phädra ab, theilte sie aber freilich ohne Grund ihrer Dienerin zu. Dies hätte Schlegel in seiner Comparaison anerkennen sollen, aber er durchschaute dazu die Mängel des Originals nicht genug. Auch diese absteigende Progression schien dienlich um das Charakteristische jener aufsteigenden desto treffender zu zeichnen.

Uebrigens gab es von Euripides eine doppelte Bearbeitung dieses Stoffs; wir haben die spätere, den *στεφανηφόρος*, die frühere, unreifere, führte den Namen *καλυπτόμενος*. Mehr als den Namen besitzen wir leider nicht, aber auch dieser sagt uns doch etwas. Das Participium des Präsens läßt nicht zweifeln, daß hier von einer Handlung des Verhüllens auf der Bühne die Rede sei, wahrscheinlich aber wurde nicht Hippolyt selbst, sondern nur dessen Leiche verhüllt und danach wäre zu schließen, der Unterschied beider Hippolyte hätte, außer der Verschönerung anderer Parthieen, wesentlich darin bestanden, daß in dem frühern nur die Leiche des Unglücklichen auf die Bühne kam, dahingegen ihm jetzt noch der Dichter Reden gegeben hat. Also war die erste Bearbeitung vielleicht weniger überladen und widersprechend. — Nur Ein Resultat bleibt völlig sicher: dies ist der große Verlust, den wir an der sophokleischen Phädra erlitten, weil nämlich gerade hier das verschiedene Verhältniß beider Dichter zur Volkspoesie vorzüglich klar werden mußte.

Dasselbe gilt von einem andern Werk des Sophokles, dessen Kreusa, welche wahrscheinlich die Tochter des Erechtheus war und also dem Jon des Euripides entsprach, falls nicht entgegenstehen sollte, daß Sophokles nach Stobäus und Hesychius selbst einen Jon gedichtet. Wenn wir an dem Jon des Euripides Schiefheiten und Verkehrtheiten in der Composition nach-

wiesen, so durften wir darauf gespannt sein zu sehen, wie Sophokles solche Uebelstände vermieden, denn daß er sie vermieden, darf füglich angenommen werden. Nicht einmal läßt sich sagen, ob Sophokles in seiner Kreusa ähnlicherweise den Apollo eingemischt und ob der Mordanschlag auf Jon gemacht wurde. Letzteres ließe sich aus dem Fragment VII. fast vermuthen, dagegen giebt uns Fragment VI:

ταῦτ' ἐστιν ἄλγιστ', ἂν παρὸν θέσθαι καλῶς,
αὐτός τις αὐτῷ τὴν βλάβην προσθῇ φέρων,

einen durchaus sophokleischen Gedanken, der sogar den Schlüssel für manche Intention der erhaltenen Stücke z. B. des Philoktet enthält, und der hier ohne Zweifel die Composition aufs Wesentlichste beherrschte; aber ob ihn Kreusa im Munde führte, sofern sie, die Getäuschte, im Begriff war, ihren Sohn zu tödten, das ist schwerlich mehr auszumachen.

Wie viele Fabelstoffe sind nicht sonst noch wiederholentlich von verschiedenen Tragikern gedichtet worden, für die uns meistens jeder Vergleich verloren ist.

Von der verschiedenen Behandlung des bacchischen Hauptstoffs durch Thespis, durch Aeschylus, Sophokles, Euripides, 164.C. Epicharmus? Jophon, Kleophon, Xenokles und Chäremon ward schon gesprochen und ebenso von der vielfachen Wiederholung der Fabel des Oedipus; dasselbe gilt von dem ganzen Umfang der Atridenfabel, und schon Aristoteles bemerkt, daß dieser Mythen am meisten von den Tragikern gedichtet worden. Einen Thyestes gab es nicht bloß von Sophokles, welcher deren sogar zwei gedichtet, sondern auch von Euripides, von Agathon, von Carcinus, von Chäremon, von Diogenes und von Kleophon. Epigonen hatte man, so viel wir wissen, von Aeschylus, Sophokles und Astydamos; einen Telephus von Aeschylus, von Sophokles, von Euripides, von Agathon und Kleophon. Sophokles und Aeschylus haben gemein eine Niobe, einen Irion und Lemnier; dagegen scheint der Memeon und Prometheus des Sophokles

auf falscher Angabe oder Lesart zu beruhn. Euripides und Aeschylus wieder haben gemein: Ino, Athamas, Meleager, Andromache; letztere war auch schon von Phrynichus vorgestellt worden; aber die Semele dichteten nicht bloß Aeschylus und Euripides sondern auch Carcinus und Diogenes. Außer der Medea des Euripides hatte man noch eine von Carcinus, von Diogenes, von Melanthius, von Cantharus, von Dicäogenes, von Demologus und endlich von Neophron. Ein Phönix war von Sophokles, Jon und Diogenes; eine Helena von Sophokles, Euripides, Theodektes und Diogenes; ein Alkmäon von Sophokles von Euripides, von letzterem gab es deren sogar zwei, ferner von Theodektes und Astydamas; ein Achilleus wird genannt von Agathon, von Carcinus, von Chäremon, von Kleophon und Diogenes. Besonders häufig wurde die Zerstörung Trojas (Ἰλίου πέρσις oder bloß πέρσις) Gegenstand von Tragödien; Suidas nennt eine von Kleophon, Eudocia eine von Jophon, beide zusammen nennen eine von Nicomachus, außerdem gab es, wie aus Aristoteles hervorzugehen scheint, eine von Agathon. Nicht minder oft ist die ὅπλων κρίσις gedichtet worden. Zuweilen freilich können gleichbenannte Stücke doch verschiedenen Inhalt gehabt haben, allein öfter fand das Gegentheil statt, nämlich daß ungleich benannte Stücke doch nur denselben Stoff behandelten, denn es war sogar gebräuchlich, Tragödien gleichen Inhalts doch ungleich zu benennen, wobei der Name nach dem Chor häufig mit dem nach der Hauptperson wechselt.

Das Angeführte beweist zur Genüge, wie gern man immer wieder auf dieselben Stoffe zurückgekommen ist, welche, weit entfernt, durch die Wiederholung an Interesse zu verlieren, vielmehr gewannen; und dies hat so lange gewährt, als man überhaupt nur griechische Tragödie annehmen kann. Sogar als sie sich später in der alexandrinischen Plejade dürftig erneuerte, wollte man noch in solcher Art fortfahren und Lykophron dichtete trotz Thespis, Aeschylus, Euripides, und wie sie alle heißen, noch seinen

Pentheus, trotz Sophokles zwei Oedipe, trotz Euripides einen Hippolyt, trotz Aeschylus einen Laios u. s. w.

Hieraus folgt zweierlei, was aber bisher eigentlich beides verkannt worden, erstlich, daß die Mythen in steter Beweglichkeit, in steter Aenderung, stetem Anwuchs und Fortschritt blieben, die denn auch die Ausartung zuletzt nicht von sich abwehren konnte; zweitens, daß man bei aller Neuerung und Wiederbearbeitung desselben Gegenstandes doch immer das Meiste und zwar das Beste von seinen Vorgängern mit größter Unbefangenheit beibehielt und zwar so, daß eher ein unbedachtes Abweichen als ein wohlbedachtes Entlehnen dem Tadel unterlegen hätte: Begriffe und Ansichten, welche die neuere Kunst nicht nur wesentlich von der alten unterscheiden, sondern letzterer auch ihre Ueberlegenheit sicherten.

Selbst in Dingen, welche keinen Anhaltspunkt in volkspoetischen Mythen hatten, sondern lediglich der Erfindung eines einzelnen Dichters angehörten, blieb man desselben Sinnes, denn wenn die Erfindung nur annehmlich war, so wurde sie von andern beibehalten, und konnte ähnliche Autorität erwerben, als ob sie aus mythischer Wurzel entsprossen wäre. Hieher rechne ich die Fabel der Eumeniden, welche doch Aeschylus großentheils nur selbst, nicht anders als Euripides seine Gestalt der Fabel des Jon erfunden und gemacht; aber jene Wendung blieb nun einmal bei dem Mythus, sie gehörte hinfort dazu. Außerdem wurde sie in parallelen Erfindungen wiederholt, z. B. im koloneischen Oedipus des Sophokles, der, wie Aeschylus den Athenern und dem Areopag, so seinem Demos Kolonos schmeicheln wollte; in den Phönissen des Euripides, die einige Olympiaden später gedichtet wurden, wird nun die neue Erfindung schon gleich einer Sage respektirt, sowie in der taurischen Iphigenie Orests Freisprechung durch den Areopag. Wenn ferner das, was Aelian (Var. Hist. v. 21) von Euripides und dessen Medea erzählt, wirklich etwas Wahres im Hintergrunde haben sollte, so würde

es hieher gehören. Er bemerkt, nach einer Ueberlieferung hätten die Korinthier die Kinder der Medea ermordet, um nun diese Schmach von sich zu entfernen, hätten sie durch Gold den Euripides vermocht, die Fabel anders zu dichten, sodaß Medea jenen Mord selbst begeht. Daß dergleichen Umdichtung möglich war leidet keinen Zweifel und in der That hätten die Korinther ihr Gold nicht umsonst ausbezahlt, denn die Fabel behielt nun einmal die Gestalt, welche ihr Euripides gegeben. Diese Erzählung braucht noch gar nicht einmal wahr zu sein, und sie wird schon beweisen, was wir wollen.

Zuletzt noch einen zwiefach höchst bemerkenswerthen Fall, einmal weil er keine Sage, sondern die Behandlung eines historischen Stoffes betrifft, und dann, weil er in frühe Zeit hinaufreicht und dasselbe von uns überall nachgewiesene Verhältniß nun auch auf Aeschylus Stellung zu seinem Vorgänger ausdehnt. Die Perser sind ein historischer Stoff, diesen aber hatte nicht Aeschylus zuerst, sondern vor ihm schon Phrynichus bearbeitet; eine äußerst schätzbare Nachricht hierüber hat uns das alte Argument der äschyleischen Perser aufbehalten. Es lautet also: *Γλαῦκος ἐν τοῖς περὶ Αἰσχύλου μύθων ἐκ τῶν Φοινισσῶν φησὶ Φρυνίχου τοὺς Πέρσας παραπεποιῆσθαι· ἐκτίθησι δὲ καὶ τὴν ἀρχὴν τοῦ δράματος ταύτην.*

Τάδ' ἐστὶ Περσῶν τῶν πάλαι βεβηκότων·
πλὴν ἐκεῖ ἐυνοῦχός ἐστιν ἀγγέλων ἐν ἀρχῇ τὴν τοῦ Ξέρξου ἧτταν, στρωννύς τε θρόνους τινὰς τοῖς τῆς ἀρχῆς παρέδροις. So wenige Worte schließen unsere ganze Kenntniß von den Phönissen des Phrynichus ein, und doch ist diese Kenntniß gar nicht so gering, in vielen Punkten ist hiedurch schon Aehnlichkeit und Unähnlichkeit mit den Persern des Aeschylus deutlichst ausgesagt und noch mehr läßt sich durch einfache Folgerungen daraus ableiten. Der Verfasser des Arguments sagt uns ganz ausdrücklich, daß das äschyleische Werk durch Umarbeitung der Phönissen des Phrynichus entstanden sei, was nun aber die Namens-

verschiedenheit beider Stücke anlangt, so ist bei dem gleichen Inhalt, den sie unzweifelhaft hatten, auf den ersten Blick klar, daß Phrynichus sein Werk nach dem Chor phönizischer Frauen benannt, dahingegen Aeschylus seinen Chor ernster und gewichtiger aus Greisen bildete. Phönizierinnen aber stellten überhaupt Töchter des Morgenlands vor, es waren die verlassenen Weiber und Mütter des ausgezogenen und nunmehr geschlagenen Perserheeres, und von selbst versteht sich, daß ihre Rolle war, Klage über die Vernichtung des Heeres zu erheben; aber Frauen waren gewählt um auf anschauliche Weise die Größe der Niederlage zu bezeichnen, sofern alle Männer des Landes ausgezogen und nun in Griechenland umgekommen. Dieselbe Intention hat Aeschylus in den Sieben gegen Theben und er hätte sie also vom Phrynichus her, er behielt sie sich aus dessen Phönissen wohl im Gedächtniß, da er Gründe hatte sie in den zunächst entsprechenden Persern nicht anzubringen. Allein auch hier wich Aeschylus nur in soweit vom Phrynichus ab, als er dessen Frauen aufgab, im Uebrigen verblieb er doch ganz bei dessen poetischer Intention, denn Greise, welche allein nur noch im Lande zurückgeblieben, sagten durchaus dasselbe aus. Und auch diese Greise hatte er im Grunde nur vom Phrynichus; wenn es nämlich heißt, in den Phönissen sei zu Anfange ein Eunuch aufgetreten, welcher Sessel für die Beisitzer der Herrschaft umher gestellt habe, so geht hervor, daß diese Beisitzer, welche die Sessel einnehmen sollten, doch wohl im Stück selbst müssen vorgekommen sein. Alsdann aber, sonderbar genug, bekam Phrynichus gleichsam einen doppelten Chor: dies nun vermied Aeschylus und vereinfachte das Ganze mit Beibehaltung derselben Intention, wenn er geradezu jene Versammlung der Greise zum Chor machte. In seinem Chor aber und dessen erstem Gesange geben die Worte mit denen geschildert wird, wie die Gattinnen und Mütter verlassen seien, das indirekt wieder, was der Frauenchor des Phrynichus direkt ausgesprochen haben muß. Dieser Chor beginnt das

Stück; ganz anders bei Phrynichus, und doch wieder sehr ähnlich, denn dort hebt es mit einem Monolog des Eunuchen an, dessen erste Zeile lautete:

τάδ' ἐστι Περσῶν τῶν πάλαι βεβηκότων.

Vergleichen wir nun diese mit dem ersten Verse der Perser:

Τάδε μὲν Περσῶν τῶν οἰχομένων —

so wird niemand, ungeachtet hier Chor und dort Monolog, hier Anapäst und dort Trimeter ist, ein sehr nahes Uebereintreffen verkennen. Ueberhaupt aber liegt, wie von Hermann bereits bemerkt worden, schon darin allein die größte Aehnlichkeit, daß beide Dichter die Großthat der Griechen von persischer Seite aus gesehen darstellen; dies war der entscheidende Gedanke der Tragödie des Phrynichus, an diesem in der That glücklichsten Gedanken hielt Aeschylus im Einzeln und Ganzen so sehr fest, daß er gar gleich zu Anfange, und dies hatte Phrynichus allerdings schon unübertrefflich gemacht, die lange Abwesenheit des persischen Heeres ganz mit denselben Worten ankündigte. Allein im Folgenden wich Aeschylus sogleich mit Vortheil von seinem Vorgänger ab, wenn man nicht vielmehr sagen will, daß er dessen Intention nur vollständiger und wirksamer herausgebildet. Bei Phrynichus nämlich erzählte der Eunuch sogleich zu Anfange die Niederlage (*ἀγγέλων ἐν ἀρχῇ τὴν τοῦ Ξέρξου ἧτταν*); Aeschylus führte noch erst jene erste Zeile des Phrynichus, den Gedanken des abwesenden Heers (*τῶν πάλαι βεβηκότων*) weiter aus, und kehrte von dieser wohlberechneten Ausführung erst mit den Worten (v. 60) zurück:

τοιόνδ' ἄνθος Περσίδος αἴας
οἴχεται ἀνδρῶν —

denn natürlich mußte sich nun die spätere Niederlage um so wirkungsvoller ausnehmen, eine Wirkung, welche Phrynichus sich gänzlich dadurch vergab, daß er gleich zu Anfange des Stücks das Unglück ansagte, also nicht nur alle Steigerung, alle Span-

nung des Stücks, nicht nur allen Effekt der später eintreffenden Botschaft aus der Hand gab, sondern das eigentliche Element gegenwärtiger Darstellung, die hingezogene Erwartung ganz außerhalb liegen ließ. Gerade diesen Fehler sah nun Aeschylus ein, gerade diesen verbesserte er nur, und so ist seine Composition, bis auf jede einzelne Erfindung, entstanden. Er fühlte und lernte hier, daß er sich die vernichtende Botschaft bis für den weiteren Erfolg des Stücks aufsparen, und daß er Besorgniß, Unruhe, böse Ahnung nähern und steigern müsse bis zu der Botschaft, welche die Gewißheit des Unglücks bringt. Einfach aber mit der entschiedensten Meisterschaft hat nun Aeschylus dies gethan. Gleich im Eingange, wie nur der Abwesenheit des Heers gedacht worden, erhebt die Ahnung ihre Stimme:

— κακόμαντις ἄγαν ὀρσολοπεῖται
θύμος ἔσωθεν.

Darauf wird die Größe des Heers geschildert und das Leid der Zurückgebliebenen. Atossa erscheint in fürstlichem Aufzuge, wahrscheinlich auch von Frauen begleitet, welche bei Phrynichus den Chor bildeten, so daß Aeschylus diesen nur mit den auch dort vorkommenden Greisen vertauscht hätte. Auch ihr erstes Wort ist Besorgniß; sie will mit den Greisen Raths pflegen. Nun erzählt sie ihren Traum, dessen Deutung auf den Untergang des Xerxes nur zu klar ist; der Chor, welcher doch eben selbst nur Böses ahnte, sucht sie zwar nicht zu trösten und zu beruhigen, aber doch hinzuhalten; sie solle den Göttern opfern und ihrem verstorbenen Gemahl Darius, dessen Geist ihr nächtlich erscheine. Aber die Unruhe verläßt sie nicht, sie erkundigt sich nach Athen und Griechenland und nach dessen Macht und erhält überall einen schlechten Bescheid, der aber erhebend ins Ohr der Athener klingen mußte, lauter einfache aber große und wirksame Züge: Wo liegt Athen? — Fern beim Untergang der Sonne. — Welch ein Verlangen trieb Xerxes hin? — Ganz Griechenland

sich zu unterwerfen — Und hat's ein Heer? — Ein solches, das uns vieles Leid gebracht — — Können sie eindringenden Feinden widerstehen? — Darius großes Heer haben sie vernichtet. — Hier tritt nun, gewiß an der effectvollsten Stelle, der Unglücksbote ein, und wieder sagt er nicht gleich seine Botschaft bestimmt aus, eröffnet aber mit seinem ersten Wort gleich eine weite furchtbare Perspective auf den Umfang des Schicksals. Erst sagt er: Ein Schlag hat alles vernichtet, wehe mir, daß ich Bote bin; und dann ermahnt zu berichten: Ein Wunder nur ists, daß ich noch lebe und heimgekehrt bin. Auch noch erzählt er nicht, sondern der Chor stößt Klagen aus, und er, mitklagend, sagt nur: Als Augenzeuge habe ich den Umfang des Elends angesehn. Wieder Klagen des Chors und darauf immer dazwischen spricht der Bote in einem trimetrischen Distichon ein abgerissenes Wort aus, das nur ahnen und fürchten läßt, aber noch nicht berichtet und aufklärt. Welche herrliche Kunst nun hierin waltet, wird erst ganz ermessen, wenn man an Phrynichus zurückdenkt, welcher sogleich mit Erzählung der Schlacht von Salamis das Stück eröffnete. Atossa, die, vom Schmerz übermannt, bisher geschwiegen und auch den Boten nicht befragt, erscheint nunmehr gefaßt, alles, auch das Schrecklichste zu vernehmen. Aber jetzt gerade, wo sie auf alles gefaßt ist, bekommt sie noch erst eine freudige Nachricht zu hören, freilich die einzige, die es überhaupt noch für sie giebt. In einem einzelnen Verse, allem Bericht voraus, sagt ihr der Bote: Xerxes lebt. Diese Darstellung ist ebenso verständig und natürlich als kunstvoll, sie hat an sich zugleich etwas Großes und Mildes und doch ist sie in der Oekonomie des Stücks für den tragischen Gesammteffekt von wesentlichster Bedeutung: eine wahre Eingebung des Genies. Atossa ist schon wieder einigermaßen aufgerichtet, sie ist jetzt erst empfänglich die Nachricht zu vernehmen und deren einzelne Schrecken zu fassen; die Ruhe und Sammlung ist jetzt erst so weit hergestellt, daß ein detaillirter Bericht an sich natürlich und wirk-

sam sein kann. Nun wird zuerst der Tod der Feldherrn gemeldet und dabei zugleich wieder nur der Umfang des Heeres ins Licht gestellt. Die jammernde Königin sieht sich auch veranlaßt nach der Möglichkeit zu fragen, wie nur ein solches Heer besiegt worden. Wohlberechnet trifft nun hier die Antwort: Allerdings waren sie an Zahl geringer. Atossa: also schützen die Götter die Stadt der Pallas; hierauf der Bote, nicht ohne Nachdruck:

ἐστ' ἄῤ Ἀθηνῶν, ἐστ' ἀπόρθητος πόλις!

Nun fragt die Königin, wer die unglückliche Seeschlacht begonnen und jetzt eigentlich erst hebt die näher eingehende Erzählung an, von der List der Themistokles, der aber nicht genannt wird, und von dem heroischen Kampf der Griechen zur Befreiung ihres Vaterlands; und dann welche Schilderung der Seeschlacht! Humor und bitterster Schmerz mischt sich in dem Bilde zusammen: gleich Thunfischen erschlugen sie mit den Rudern die Schwimmenden. Als nun Atossa ausruft: ein Meer des Unheils brach aus allen Barbaren, da fällt der Bote ein: Und doch habe ich noch erst die Hälfte dieses Unheils gemeldet. Nach neuen Zwischenreden der Atossa, welche Unbegreiflichkeit eines noch größern Schlages ausdrücken, folgt nun die Erzählung von der Niederlage des königlichen Gefolges auf Salamis, von der Verzweiflung und der Flucht des Xerxes. Atossa: Also das war die Rache die Xerxes an den Athenern für Marathon nahm! eine herzzerreißende Ironie des Schmerzes im Munde der Leidenden, aber zugleich der volle Inbegriff des Ruhms der Athener. Und wohl hat Aeschylus sichs ausgespart, seine Steigerung ist noch nicht zu Ende. Der Bote beschreibt, wie die Trümmer des zu Lande flüchtigen Heeres von Ermattung und Hunger hingerafft worden und endlich daß das Eis des Strymon, worüber das Heer geflohen, von den Strahlen des Sonnengotts geborsten sei und ihm Verderben gebracht habe. Dies alles ist wahr, sagt der Bote, und noch vieles mehr. Ein Chorgesang überlegender, nach-

denkender Trauer folgt; darauf spricht die Königin ihr Begehren aus den Todten zu opfern, vornehmlich aber den Geist des Darius, der ihr in Träumen erschienen, ans Licht zu rufen. Der Chor vollzieht in einem Gesange mit Tanz die Feierlichkeit; nun erscheint der Schatten des Darius. Nicht bloß ist das Heraufbeschwören sowie die Erscheinung selbst von hoher theatralischer Wirkung, noch viel tiefer liegende für die Composition des Ganzen noch wesentlichere Vortheile knüpfen sich an diese Erfindung, welche sicherlich erst dem Aeschylus gehört, denn erstlich liebt er vorzugsweise dergleichen und soll es erst aufgebracht haben, dann aber kann Phrynichus auch den Traum der Königin nicht gehabt haben, dieser aber scheint doch überhaupt das Vorkommen des Schattens erst zu motiviren, und das erst natürlich und illusorisch zu machen, was der Dichter in anderweitiger poetischer Absicht brauchte. Diese Hauptintention ist nun: Darius hat vor Xerxes die Griechen bekämpfen wollen, er unterlag; Xerxes darauf wollte den Vater rächen und auch er unterlag: so gehört sich denn, um den Triumph der Griechen vollständig zu machen, um jener Ironie im Munde der Atossa ihre volle Anschaulichkeit zu geben, daß auch der Geist des Darius erscheine, daß er selbst erkunde und vernehme, wie jene pomphafte Rache des Xerxes ausgefallen. Ja noch mehr, jener große Schmerzensakkord für die Perser, jener große Siegesakkord für die Griechen wird nun, so drastisch als nur möglich, angehalten, indem Darius von neuem fragt und ihm, dem Bewohner der Schattenwelt, noch einmal das ganze Unheil verkündet wird, um dem zermalmenden Schlage eine rückwirkende Kraft zu geben auf das bereits hinabgesunkene Geschlecht. Zugleich benutzt der Dichter noch den Schatten um, wie er denn überhaupt das Ganze unter dem Gesichtspunkt eines strafenden Schicksals auffaßt, den Xerxes von seinem eigenen Vater freventlichen Uebermuths zeihen zu lassen. Dann, um das gegenwärtige Ereigniß noch mehr mit der Vergangenheit in Verbindung zu setzen und

und gleichsam auf sie auszudehnen, zählt der Geist die Herrscher Persiens auf; aber hier bleibt der Dichter nicht stehn, er geht auch auf die Zukunft über, er ertheilt dem Geist Weissagungskraft, um zu verkünden, mit alledem sei des Xerxes Schuld noch nicht abgebüßt, eine neue Niederlage von dorischem Speer stehe ihm noch bei Platää bevor. Hiemit scheidet der Geist, nachdem er der Atossa Trauer empfohlen. Der Chor singt das Trauerlied; dann erscheint, verstört, in unmännlicher Rathlosigkeit, ganz außer Fassung, der gedemüthigte Xerxes; Ströme von Klagen, die er mit dem Chor wechselt, beschließen, allmälig aushallend, mit der Erschöpfung das Stück. Während der Dichter, und hierin erkennen wir seinen edlen Sinn, Atossa und Darius groß, heldenmäßig und wahrhaft würdig und königlich zeichnete, ihrem Schmerz Hoheit und ihrer Demüthigung noch Erhabenheit beimischte, hat er mit sittlicher Indignation den prahlerischen Xerxes hier ganz bloß gestellt als den in seinem vollverdienten Unglück gebrochenen, ganz fassungslosen Weichling.

Leider haben wir keine eigentliche Nachricht von dem ferneren Verlauf und von dem Schluß der Tragödie des Phrynichus, um den Vergleich mit Aeschylus noch weiter im Einzelnen durchzuführen; dennoch läßt sich mit mehr als Wahrscheinlichkeit annehmen, daß auch schon bei Phrynichus gegen Ende des Stücks Xerxes vorgekommen sein müsse, denn im Anfange kam er nicht vor, daß er aber überhaupt vorkam, scheint uns dieser Anfang und auch die Natürlichkeit der Sache selbst zu verbürgen. Atossa durfte wohl gleichfalls nicht fehlen, ein anderes, ob auch die Charaktere so wirksam unterschieden worden, ob überhaupt ein so großer sittlicher Ernst in dem Stück, welches Bahn brach, geherrscht habe, endlich ob schon der Gesichtspunkt eines vergeltenden Weltgerichts so durchwaltend ausgesprochen war. Dagegen, wie schon berührt, scheint die Heraufbeschwörung des Geistes dem Aeschylus eigenthümlich anzugehören und in der That schließt diese Erfindung ganz hauptsächlich



die Größe und Tiefe der ganzen Conception in sich: nicht bloß die Gegenwart, sondern auch Vergangenheit und Zukunft, das Todtenreich und die kommenden Tage werden als Zeugen des richtenden Schicksals und der griechischen Großthat herbeigerufen. Und dieser selbe Sinn, mit dem Aeschylus so dichtete, verbürgt uns denn auch noch eine andere Erweiterung und Vergrößerung seines Stückes, weit hinaus über die Grenzen seines Vorgängers: ich meine hier die trilogische Ausbildung, wie wir sie in einem früheren Abschnitt gegeben. Wenn Aeschylus die gewöhnliche Wahrscheinlichkeit hintansetzte, um nur dem abgeschiedenen Geist die Katastrophe noch schauen und das volle Umschlagen der Schicksalswage noch erleben zu lassen, wenn er ferner die Inconsequenz nicht scheute, daß Darius das in Gegenwart und Vergangenheit Geschehene erfragen muß, dagegen selbst sogar die Zukunft weissagt, weil er, der Dichter, und gewiß verzeihen wir es ihm darum auch zuerst, hier eine Ausbreitung und Steigerung seines Gegenstandes sah: so wäre jene trilogische Erweiterung ja nur hievon die natürliche Consequenz. Darius geht zurück auf die Geschichte Persiens und gedenkt alter Weissagungen: sollte man denn nun nicht an die Verbindung mit dem mythischen Vorspiel Phineus glauben, welches einen solchen Kampf zwischen Europa und Asien geweissagt hätte? Und wiederum, wenn Darius die Schlacht bei Platää seherisch ankündigt, sollte man, da auch innerhalb dieses erhaltenen Perserstücks die Neigung des Dichters so äußerst sichtlich ist, die Vollständigkeit der Niederlage und des Ruhms zu erschöpfen und bis auf den letzten Tropfen auszubeuten, sollte man da nicht auf eine in dem nachfolgenden Glaukus vorkommende Schilderung der Schlachten bei Platää und auch Himera angewiesen werden, welche doch wesentlich mitgehören zum Inbegriff der Befreiung Griechenlands? Wir sehen hier in dem erhaltenen Stück das Streben in die Breite zu arbeiten und Umfang zu gewinnen, so groß und entschieden: wie, da nun unleugbar die

Trilogie dem Aeschylus gehört, sollte er gerade bei diesem Stück innerhalb eines engern Rahmens geblieben sein? Gerade hier, wo sich doch nach beiden Seiten hin die Verbindungsfäden deutlichst nachweisen lassen? Nicht als ein Familienunglück des Xerxes, sondern als einen Kampf zwischen Europa und Asien, als ein Weltgericht, das die Todten aus dem Grabe ruft, faßt er seinen Gegenstand auf, er faßt ihn auf als eine verdiente Demüthigung des Barbarenstolzes und als eine wohlerworbene Erhebung Griechenlands durch Göttermacht — wenn aber das ist, dann muß, oder der Dichter wäre auf halbem Wege stehn geblieben, auch Glaukus an den Gestaden Griechenlands die errungene Freiheit verkünden.

In allen Dingen also welch ein Fortschritt im Vergleich mit Phrynichus und welch ein consequenter, wohlüberlegter Fortschritt. Niemand kann jetzt mehr leugnen, daß Aeschylus, trotz aller seiner Einfachheit, einen tiefen künstlerischen Verstand und viel dramatische Kunst offenbart, daß also nicht, wie man gerade wollte, die Perser nur eine bloße Cantate sind. Aber der Fortschritt des Aeschylus vom Phrynichus und die Art, wie er aus dessen Fehlern lernte und daran höher emporklomm, dieser Fortschritt und diese Art ist ganz dasselbe, was wir an Sophokles kennen lernten; wir sehn, daß es sich in späterer Zeit über Sophokles hinaus fortsetzt und wir sehen jetzt, daß bereits der Vorgänger mit seinen Vorgängern in demselben Verhältniß gestanden, daß seine Größe auf dieselbe Art erwachsen. Leider wissen wir nichts näheres von des Phryuichus Eroberung von Milet: nicht unwahrscheinlich für mich, daß Aeschylus durch diese oder auch ein anderes Stück seiner Vordermänner jene Höhe erreicht, auf der wir ihn in den Sieben fanden; was aber die innere Kunstgestaltung anbetrifft, so muß ich die Perser und die Sieben mit Agamemnon mindestens in gleiche Höhe stellen. Die Schutzflehenden, wo Aeschylus nichts vor sich hatte, sind um *vieles* schwächer. — Uebrigens hat auch Timotheus Perser ge-

dichtet, von denen aber nichts weiter zu sagen ist; endlich gab es Perser von Epicharmus.

Also ist nun klar, daß, was uns in den großen Werken der Tragiker entzückt, mehr ist als die Arbeit eines Individuums, es begreift den Kunstfleiß, die Ueberlegung, die Begeisterung von Geschlechtern in sich. Man arbeitete vom Schönern ins Schönere; weil und sofern man dies that, mußte der Vorwurf des Plagiats, wie z. B. Clemens von Alexandrien dergleichen Dinge auffassen will, ganz verstummen. Gerade so rechtfertigt sich Aeschylus in den Fröschen, als man ihm vorrückt, wieviel er aus den Phönissen des Phrynichus entlehnt (v. 1334):

Ἀλλ' οὖν ἐγὼ μὲν ἐς τὸ καλὸν ἐκ τοῦ καλοῦ
Ἤνεγκον αὔθ', ἵνα μὴ τὸν αὐτὸν Φρυνίχῳ
Λειμῶνα Μουσῶν ἱερὸν ὀφθείην δρέπων.

Und hier müssen denn auch die veränderten Aufführungen unter dem Gesichtspunkt der Fortbildung aufgefaßt werden; sie müssen dies, sofern sie Verbesserung, Bereicherung, Abründung der früheren Stücke waren. Ja in dem Maaß als zwischen den verschiedenen griechischen Dichtern in Bezug auf Fortbildung ein inniges Verhältniß ist, muß nun auch der Unterschied zwischen der Verbesserung ziemlich verschwinden, welche der Dichter in seinem eignen, oder welchen er mit einem fremden Werk vornimmt. Daß solche Ueberarbeitungen stattfanden, ja daß sie die Regel waren, und fast unzertrennlich von den wiederholten Aufführungen derselben Stücke, ist zwar außer Zweifel, allein alles Bestimmte und Nähere darüber fehlt, so sehr auch dieser Punkt seit Boeckh ein Tummelplatz und fast Gemeinplatz der Kritiker geworden ist. Von keinem Stück haben wir neben der spätern noch die frühere Ausgabe; diese früheren Ausgaben gingen bald

unter aus dem natürlichen Grunde, weil sie das Unvollkommnere waren; die Alexandriner selbst hatten nur noch die Kunde davon. Wir konnten zeigen, daß es sich mit dem vermeintlichen Citat aus der aulischen Iphigenie des Euripides ganz anders verhält, und daß weder hierin eine frühere Gestalt, noch in dem erhaltenen Stück die Ueberarbeitung zu suchen ist. Und ebenso trage ich denn auch groß Bedenken daß sich überhaupt in variirenden Lesarten Spuren verschiedener Ausgaben und Recensionen sollten erhalten haben, denn einmal möchten, zumal durch die sichtende Hand der Alexandriner, nur die letzten Ausgaben fortgepflanzt sein, und Varianten in einzelnen Citaten sind vielmehr auf Ungenauigkeit zu schieben, wie es denn überall nicht an Beispielen fehlt, daß die Alten, besonders Verse, mehr aus dem Gedächtniß als aus Büchern citiren; dann aber bestanden auch die Abweichungen der verschiedenen Ausgaben wohl noch in etwas ganz Anderm, als in einzelnen Redensarten und Ausdrücken, sie enthielten eine völlige Umgestaltung, Weglassung oder Hinzufügung ganzer Scenen. So war es mit den beiden Hippolyten bewandt, wovon wir noch immer am meisten wissen. Vielleicht erhielt auch die Hekuba erst durch Umarbeitung, freilich nicht durch verbessernde, jenen zweiten Theil, welcher so wenig zur ersten Hälfte gehört, daß er wohl schwerlich damit aus einem Guß erwachsen sein kann. Was ich von Umarbeitungen sophokleischer Stücke muthmaße, habe ich bereits geäußert; wenn aber von Sophokles ein erster und zweiter Thyest, ein erster und zweiter Athamas Akrisios? und Phönix? genannt wird, oder wenn wir von zwei Alkmäon des Euripides hören, so sind dies wohl nicht Umarbeitungen, sondern verschiedene Fabeln, ähnlich als die Alten auch sagen der erste und zweite Oedipus des Sophokles, wobei sie unter jenem den König, unter diesem den koloneischen verstehn.

Aus den Bacchen des Euripides wird ein Vers und ein halber citirt, der jetzt nicht mehr darin steht; dies kann namentlich darum sehr leicht Irrthum des Citats sein, weil es sehr

viele Bacchen gab, den Spätern aber nur noch die des Euripides am längsten und vorzugsweise bekannt waren; ein Fall des Irrthums, der ja so häufig begegnet. Aber selbst auch die Umarbeitung zugestanden, so habe ich schon meine Gründe dargelegt, weshalb ich ganz gegen eine Umarbeitung von der Hand des jüngern Euripides bin; eben so wenig als angenommen werden kann, daß die sophokleischen Stücke in ihrer heutigen Gestalt noch Spuren von Einmischung des frostigen und weitschweifigen Jophon haben sollten.

XVI.

Volkspoesie und volkspoetische Reihen.

Aber auch hier dürfen wir nicht stehen bleiben, wir sind vielmehr jetzt erst an den erheblichsten Punkt gekommen, welcher alles bisher Gesagte zur Einheit zusammenschließen soll.

In den Jahrhunderten, die sich am zuversichtlichsten die gebildeten nannten, hat eine Ansicht über die hier gemeinte Art von Poesie geherrscht, welche den wahren Gesichtspunkt sehr weit verrückte und bei ihrer ungeheuren Täuschung ganz ungeschickt machte für alle ästhetische Würdigung. Homer wurde mit Virgil in ziemlich gleiche Reihe gestellt und die Nibelungen und Hans Sachs schienen sich nicht eben unähnlich. Es ist der erstaunliche Ruhm deutscher Männer einen der verderblichsten und allgemeinsten Irrthümer zerstreut zu haben, einen Irrthum, der Jahrhunderte und Jahrtausende lang unwandelbar gegolten, und der, hinsichtlich Homers, den spätern Griechen nicht viel anders eigen war, als allen Kritikern der neuern Zeit bis auf Wolf und bis auf Lachmanns Buch von der ursprünglichen Gestalt der Nibelungen.

Die gelehrten Dichter späterer Zeiten konnten sich keine andere Poesie denken als ihre eigne, das Papier vor sich, die Feder in der Hand, und rund herum gelehrte Bücher. Aber in Zeiten, wo es gar keine schriftliche Aufzeichnung gab, wie denn

von den homerischen erwiesen ist, mußte sich dies freilich ganz anders gestalten, und wenn es allen gelehrten Jahrhunderten auf ihrem Standpunkt schwer fällt, sich die Poesie vor der Prosa zu denken, wobei überdies die gewöhnliche Rede mit ungebundener Aufzeichnung verwechselt wird, so sind wir jetzt belehrt, daß Vers und Metrum selbst, zumal mit Gesang und wohl gar Tanz verbunden, als mnemonische Hülfsmittel, ein Surrogat der Schrift hergeben.

Allein auch hiemit war noch nicht alles zugestanden, was zur richtigen Auffassung der homerischen Gesänge unerläßlich ist: selbst die Einheit des Dichters mußte angetastet werden und, wie sich versteht, fand dies viele Gegner und Bedenkliche, deren auch noch von Zeit zu Zeit einige kommen werden. Gemessen nach der Production heutiger Poeten konnte die Ansicht von mehreren Dichtern, die zu der Vollendung jener großen Epen mitgewirkt, allerdings etwas auffallendes haben, allein den Stand der Sache genau betrachtet, so führt vielmehr nur die entgegengesetzte Annahme von Einem Dichter Schwierigkeit und Befremdliches mit sich. Wo als Mittel des Festhaltens, Aufbewahrens und Ueberlieferns noch die Schrift fehlt, kann dies nur durch mündliche Tradition von Individuum zu Individuum, und auf diesem Wege von Ort zu Ort und von Geschlecht zu Geschlecht geschehen. Auf der einen Seite nun sind es eigentliche Sagen, die im Volk gesagt, erzählt werden, auf der andern Seite, schon in metrische Form gefügt, sind es Gesänge, die entweder, zumal wenn sie kurz sind, auch durch Mund und Ohr aller Befähigten fortleben, oder wenn schon weiter und ausgesponnener, diejenigen zu Trägern und Verbreitern haben, welche aus dem Gesange ein eigentlicheres Geschäft machen und bei allen Festen willkommen sind. Eine andere Fortpflanzung ist ganz unmöglich und jene volkspoetischen Epen tragen selbst in ihrer Gestalt noch das Zeichen solcher Ueberlieferung an sich. Vergleichen wir die verschiedenen Handschriften der Nibelungen un-

ter einander, so finden wir nicht nur bei weitem mehr Varianten, als das fertig erschienene Werk eines einzelnen Dichters auch durch die größte Sorglosigkeit erleiden kann, sondern es fehlen und variiren hier ganze Strophen, wohl gar noch größere Theile, und es zeigt sich vielmehr ein deutliches Princip der Fortbildung und des selbständigen Eingreifens der Ueberlieferer, gleich wie an einem Werk, welches Gemeingut ist. Ganz ähnliches nun auch im homerischen Text; es gab im Alterthum viele Ausgaben davon; Eustathius sogar hält die Dolonie für später hinzugekommen, und mit Recht. Noch weiter ging die Kritik unserer Zeit.

Sollen wir nun aber annehmen, daß es unter allen diesen Sängern, und zwar ihnen voran, nur Einen erfinderischen Geist gegeben, daß nur Homer der eigentliche Dichter von Ilias und Odyssee, jene aber bloß die Fortpflanzer und Ueberlieferer waren, daß er allein aus der unendlichen Fülle seines Geistes jene überreichen Werke schuf, sie aber mit der nicht minder bewundernswürdigen Kraft des Gedächtnisses und mit der strengsten Enthaltsamkeit alles Eigenen bloß aufbehalten hätten? Wer sich dies überhaupt nur klar macht, wird es gewiß nicht bejahen; weder so reich ist auf einmal das Genie eines Einzelnen, noch wiederum plötzlich so arm, auf keiner Seite so einseitig. Also erst nach und nach durch das Zuthun vieler Sänger und ganzer Geschlechter sind jene Gesänge angewachsen, ursprünglich waren sie weder in solchem Umfange noch in solcher Ausführung, solchem Reichthum, solcher Ründung vorhanden. Sie theilten und gruppirten sich in einzelne Partieen, wurden so ins Feinere ausgebildet und kamen wieder zusammen; daß sie zugleich in jenem ganzen Complex zur Anschauung daliegen sollten, war auch an sich unmöglich — aus dem einfachen Grunde, weil es ja keine Schrift gab und weil Niemand eine ganze Ilias oder Odyssee auf einmal singen oder hören konnte. Im Homer selbst erhalten wir gehörige Auskunft, wie wir uns jene ältesten Sänger trojanischer Thaten zu denken haben, denn in der Odyssee

werden sie dreimal selbst in die Poesie eingeführt; im Hause des Odysseus ist ein Sänger, im Hause des Menelaus und selbst bei den Phäaken; alle diese aber singen bereits von Troja. Zugleich sehen wir auch, daß sie, aufgefordert, nach der Tafel, oder zu anderer Zeit, einzelne Gesänge vortragen, nicht unähnlich den Rhapsodieen; sie singen wohl auch, wie Demodokos bei den Phäaken, mehrere verschiedene Gesänge nach einander. In solcher Art nun mögen die homerischen Rhapsoden, wenn gleich die trojanischen Begebenheiten in ihrem weitern Verlauf der Hauptgegenstand ihres Gesanges waren, doch auch eben so einzeln, als die einzelnen Abentheuer und Situationen des Krieges, wieder andere Lieder gesungen haben, theils mehr ernsten und heiligen Inhalts, wie die homerischen Hymnen, theils auch manches mehr Heitere und Scherzhafte. Alles dies trug bei den Alten schlechtweg den Namen Homer, allein mit diesem kann es keine andere Bewandniß haben, als mit jedem mythischen, welcher immer über kurz oder lang vieles andere in sich begreift und repräsentiren muß. Auch hatten die Griechen wohl ohne Zweifel ein Recht, den späteren und letzten Rhapsoden gar wenig von Erfindung beizumessen, allein man wird unter diesen Rhapsoden zu unterscheiden haben. Die ältern ohne Zweifel, sowohl gleichzeitige als auf einander folgende, werden sich den Antheil an der Dichtung und Fortarbeitung nicht haben nehmen lassen, zumal da ja diese äußerst bildsame ionische Sprache sich mit der größten Bequemlichkeit und ohne allen Zwang, getragen von der Melodie, in den heroischen Vers fügte. Ein bloßes Festhalten mit dem Gedächtniß wäre viel schwerer gewesen als dies Reproduziren, wobei man sich gewiß in Demjenigen frühern Sängern am wörtlichsten anschloß, was ihnen schon am vorzüglichsten gelungen; allein so lange diese Vollendung der Poesie sich noch nicht über alle Theile gleichmäßig erstreckte, war für jeden einzelnen Sänger die Aufforderung um so größer, selbst dichtend einzugreifen, besser zu verbinden und durch immer neue

Naturbeobachtung die Farben zu erhöhen. Anfangs auch umfaßte schwerlich der einzelne Sänger den ganzen Complex jener Geschichten, schon darum nicht, weil viele, episodenartig einzeln erfunden wurden und sich erst später einverleibten, so z. B. die Dolonie, der Schild des Achilleus oder andere, welche nicht einmal in die Ilias gekommen sind z. B. das trojanische Roß. Aber auch in dem jetzt vorliegenden homerischen Text, der doch später manche ausgleichende Ueberarbeitung erfahren, scheint noch hie und da ein verschiedenes Colorit der einzelnen Gesänge bemerklich, welches andeutet, daß dieselben ihre Ausführung wohl nicht Einem Individuum, ja vielleicht nicht einmal einem und demselben Ort zu danken haben: und so würde denn der Streit über das Vaterland Homers ganz besonders bedeutsam, so wie denn auch hieher die Betrachtung der verschiedenen Dialekte gehört, die sich im Homer vereinigen.

So erklärt sich, daß es schon vor der schriftlichen Aufzeichnung Sammler der hie und da zerstreut ausgebildeten Gesänge geben konnte; und wiederum läßt sich vereinigen, daß Sänger welche Gelerntes vortrugen, doch in einzelnen Liedern selbst erfinderisch waren, und diese mit den Dichtungen anderer Sänger austauschten, zumal da sie durch innere Verwandschaft eines fortgehenden Stoffes zusammenhingen. Durch den Namen der Rhapsoden selbst werden wir unvermeidlich an ein solches Verhältniß des Zusammenreihens einzelner Lieder erinnert und es liegt in der Natur der Sache daß diese Rhapsoden in dem Maß unproduktiv wurden, als die homerischen Gesänge im Lauf der Zeiten durch den beschriebenen Proceß ihrer Vollendung immer näher gekommen waren. Was die Griechen überall so glücklich begleitet hat, ist das feine Gefühl für das Abpassen des höchsten Blüthenpunkts, wo sie denn keine fernere Aenderung, sondern nur ein Festhalten, ein treues Bewahren verlangten. So geschah es auch mit den homerischen Gesängen und man machte gerade diese Forderung an die späteren Rhapsoden. Während die Sän-

ger in der Odyssee durchaus als freie Improvisatoren erscheinen, welche, wie auch der Sänger der Odyssee selbst zu Anfange, die Muse anrufen und ihrer Begeisterung sich hingeben, hebt Plato von den späten Rhapsoden vorzüglich das Gedächtniß hervor.

Geben wir nun, nachdem wir uns so ungefähr über die Entstehung jener epischen Gesänge orientirt, der Frage und Muthmaßung Raum, ob denn Homer eine wirkliche Person und an welcher Stelle in jener Reihe aller Mitwirkenden er wohl gestanden, so hat die Annahme eines sogenannten wirklichen Dichters gewiß wenig gegen sich. Schwerlich aber war er einer von jenen frühern Sängern, die nur noch das Einzelne sangen oder auch vielleicht das Ganze, aber in einer kurzen und unentwickelten Umfassung, sondern am leichtesten, so scheint es, konnte sein Name auf alle jene Lieder überhaupt übergehen, wenn er selbst schon seine Stelle unter denen hat, welche die einzelnen Lieder zusammenfaßten, vereinten und als ein großes Ganze dem Volk zur Anschauung brachten. Diesen Gedanken aber kann man nicht fassen, ohne an die Etymologie des Namens Homer erinnert zu werden, welcher uns (von ὁμοῦ und ἄρω) selbst nur einen Zusammenfüger bedeutet; Valmiki, der Verfasser des großen indischen Epos, soll auch Sammler heißen. Und noch mehr Gewicht möchte man diesem Gedanken einräumen, wenn man bedenkt, wie häufig in allen Gebieten von Erfindungen und Künsten bei den Griechen solche mythische Repräsentativnamen sind, welche ihre abstracte Natur an der Stirn tragen, womit man den Mangel einer historischen Antwort auf eine nahe liegende Frage ersetzen wollte. Eine Annahme dieser Art würde nun aber einschließen, daß die Griechen zur Zeit, als sie sich ein Gedicht nicht mehr ohne einen bestimmten Dichter denken konnten, zur Zeit, als von den Rhapsoden, die nur noch überlieferten, die dichterische Production gewichen war, sich um einen Dichternamen für jene überall vorhandenen Gesänge in Verlegenheit sahen,

wie es denn freilich der Fall sein mußte. Und so kommt denn die Analogie mit den Nibelungen und die volkspoetische Natur erst recht heraus: so berühmt und allbekannt auch das Lied von Siegfried und Chriemhilden war, so wird doch nirgend ein Dichter des Liedes genannt und niemanden ist es eingefallen, den Namen desselben zu vermissen. Dagegen werden uns im Titurel (24,255.) blinde Sänger der Fabel von Siegfried genannt; und diese sangen, nach Hermann von Fritschelar, auf den Straßen. Nur Schlegel verlangte einen Dichternamen, und legte hiedurch seine Unkenntniß volkspoetischer Natur und ihrer Merkmale an den Tag. Er schloß: Die Nibelungen sind ein berühmtes Gedicht ohne Dichter, Heinrich von Ofterdingen aber ein berühmter Dichter ohne Gedicht: thun wir sie zusammen, so ist beiden geholfen.

Uebrigens ist die Uebertragung der Wolfischen Ansicht auf die Nibelungen hier so fruchtbar ausgefallen, daß sich sogar von dem deutschen Epos Licht auf den Homer zurückwerfen läßt. In den Nibelungen sondern sich dem Ton nach einzelne Gesänge noch weit mehr heraus, die Nähte und späteren Uebergänge sind noch weit kenntlicher, man hat sogar in den Mittelreimen ein sicheres äußeres Kriterium für den spätern Ursprung, endlich gelang es, mancherlei Ueberarbeitungen, Einfügungen, Vermittlungen, Einleitungen, wozu z. B. gleich die Anfangsstrophen gehören, mit Deutlichkeit als von der ältesten Gestalt der einzelnen Lieder ganz verschieden zu bezeichnen. Ja es begegnen hier größere Parthieen von speciellen Schilderungen ritterlicher Uebung, welche uns die französische Sitte verrathen; da letztere aber erst zu Anfange des 13ten Jahrhunderts nach Deutschland kam, so können diese Theile des Gedichts nur kurz vor dessen Aufzeichnung hineingekommen sein, sie sind nicht altes Element. Und überdies gewähren uns die Nibelungen, als einer historischen Zeit angehörig, noch den großen Vortheil, daß wir dieselbe Sage in mancherlei früheren Gestalten hie und dort antreffen, während Homer für uns

einmal das älteste griechische Denkmal bleibt, das fertig vor uns daliegt, über das hinaus es weiter nichts giebt, und dessen allmäliges Wachsen sich also auch nur ahnen nicht aber nachweisen läßt. Frühere Gestalten und Verzweigungen der Nibelungenfabel finden wir in ältern nordischen Liedern, ja wir können die Wanderungen verfolgen, welche die Sage, wie es scheint, ursprünglich vom Niederrhein nach dem Norden, dann zurück nach dem Oberrhein und endlich mit dem Lauf der Donau bis nach Oestreich gemacht hat.

Einen möglichst genauen Begriff von der Volkspoesie werden wir uns nur dann machen können, wenn wir die verschiedenen Grenzbegriffe und Gegensätze bezeichnen, und uns andererseits der verschiedenen Gestalten bewußt werden, welche sie zuläßt, so wie endlich dessen, was in ihnen als das Wesentliche, Bleibende, angesehn werden muß.

Zuerst das Verhalten der Volkspoesie zur Geschichte und zur Poesie einzelner Individuen. In solcher Art von Dichtung, als sie Zeiten üben, wie die unsrigen, braucht es, denn hier ist nur von erzählender Dichtung die Rede, auf der einen Seite einen gegebenen Stoff, meistens der Historie entnommen, auf der andern denkt man sich einen Poeten, welcher ausschmückt, einkleidet, verschönert. Der große Abstand des poetischen Werths zwischen solchen Productionen und alter epischer Poesie bleibt nun nicht zu leugnen, allein man hat ihn sich wohl dadurch erklärt, daß eben jene alten Zeiten natürlicher sind; der ganze Unterschied, meinte man, rühre nur von der verschiedenen Beschaffenheit des Stoffes her, welcher dort, um es kurz zu sagen, selbst poetischer sei. Besonders viel hat man in solcher Art auf die veränderte Art des Kriegsführens und des geheimen diplomatischen Unterhandelns schieben wollen. Aber wenn hieran vielleicht etwas wahres sein mag, so hat es doch nur dazu gedient, ganz andere und viel wesentlichere Dinge in den Hintergrund zu stellen. Wie oft es auch verkannt werden mag, so sind Geschichte und

Poesie doch sehr verschieden, ja in einer Rücksicht, und gerade der unsrigen, sich entgegengesetzt. In der Geschichte bleibt Regellosigkeit und Zufall, sofern wenigstens menschliche Fassungskraft sich nicht unmittelbar des inwohnenden Gesetzes bewußt werden kann: vergleichen wir nun hiemit jene Sagen, welche an verschiedenen Orten die älteste Geschichte vertreten, so muß sehr bald eine innere Bedeutsamkeit, eine innere Gestaltung und Symmetrie dieser Erzählungen bemerkt werden, welche nicht sowohl nach den Gesetzen abgemessen scheint, wonach sich Dinge ereignen, als vielmehr nach jenen menschlichen Wünschen, wie sich Dinge ereignen müßten, um besonders anziehend zu sein, kürzum es muß bemerkt werden, daß solche Ueberlieferungen nicht nur ihrer innern Natur und Gliederung nach der Poesie ähnlicher sind als der Geschichte, sondern daß sie meistens eben gar nichts anderes sind als Poesie. Ich sage dies, weil es in der That sehr sichere Merkmale dafür giebt, welche wir denn auch schon in dieser Schrift einigermaßen andeuten wollen. Soviel ist gewiß: hätte Schlegel diese Kenntniß besessen, so würde er weniger hartnäckig die Niebuhrschen Ansichten bestritten haben, denn es braucht gar nicht einmal gelehrter und kritischer Forschungen dazu, sondern jenen ältesten römischen Geschichten selbst war es sogleich aus den Augen zu lesen, daß sie Volkspoesie, und nach poetischen Gesetzen gebildet sind: Dichtung, aber nicht Geschichte. Es nehme der begabteste Dichter einen historischen Stoff, gleich viel aus welcher Zeit, so wird er bald die unüberwindliche Schwierigkeit sehen, auch nur bei einiger Treue ihm Abründung und innere Gestalt zu geben. Ein historisches Gemälde mit einzelnen anziehenden, wohl gar poetischen Momenten, macht das Ganze noch nicht zur Poesie, und ebenso ist das Imposante einzelner Schicksale und Begebenheiten noch kein Ersatz für den Mangel einer fortgehenden Bedeutsamkeit und innern in sich geschlossenen Einheit. Was hier immer der Geschichte fehlt und sie zur dichterischen Behandlung untauglich macht, gerade das bieten die

Sagen; was man mit jener machen müßte, um sie in Poesie zu verwandeln, das ist hier vorhanden.

Und doch gehen die Sagen meistens auch nur von wirklich Geschehenem aus und haben Historisches zu ihrem Boden. Nichts erklärt sich nun leichter, und eben hier werden wir auf das Wesen der Volkspoesie gewiesen werden.

Wo es keine andere Tradition giebt als die mündliche da muß die Geschichte Poesie werden; durch den Proceß einer gewissen Umgestaltung an den Geschichten selbst muß dem Gedächtniß zu Hülfe gekommen werden. Denn nur was eine solche Gestalt gewinnt, daß es sich dem Geist unwiderstehlich einprägt, d. h. nur was seinem Inhalt nach überall unmittelbar anziehend ist, dann besonders aber auch, was in seiner Folge und seinem Fortschritt eine gewisse Ordnung beobachtet und was durch gewisse Beziehungen in sich verbunden ist, kurz rhythmische Gestaltung im Innern und Aeußern, ein Entgegenbringen alles dessen, was der menschliche Geist seiner Natur nach sucht und verlangt und also, wenn es geboten wird, am leichtesten faßt, worauf denn auch allein alle Künste der Memonik beruhn, dies ist die Natur der Volkspoesie und dies die Richtung in der alles Historische Aenderung und Umschmelzung erleiden muß. Das Ziel aller Volkspoesie auf diesem Wege ist eine Gestalt ihrer Sagen, welche die ganze Seele erfüllt, sich unwillkührlich an das Gedächtniß anklammert, eine Vollendung, an der nichts mehr zu rücken und zu rühren, nichts mehr zu ändern und zu bessern ist: hierin allein liegt Ursache und Bedingung ihres Fortlebens.

Sobald aber erst einmal dieser Weg eingeschlagen ist, dann giebt es auch darauf keinen Stillstand, bis daß den rein poetischen Gesetzen, deren Forderungen nur immer bestimmter hervortreten, durchaus genügt ist. Damit Geschichten nicht schwankend bleiben, sondern fortleben können, müssen sie in sich selbst einen innern Halt gewinnen, ein Gleichgewicht, ein Entsprechen ihrer Theile, so daß eins durch das andere, gegen-

seitig gefordert, sich leichter merken läßt. Dazu braucht es der Erfindung; ist diese aber einmal da, so giebt es auch immer fernere Einladung zu neuen Erfindungen nach demselben Gesetz. Die Geschichte war ja auch in der Hand der Sänger Gegenstand der Ergötzung und Erbauung: warum sollte man also dieser Einladung nicht folgen? Ueberdies wird die Frage nach den ferneren Schicksalen besungener Helden immer lauter und dringender; keine Geschichtsquellen aber giebt es, um darin nachzuforschen: was bleibt, als die Erfindung? Man übersetzt sich nun die Frage selbst in die Antwort uud nach Maßgabe der bestimmten Frage und des sich kundgebenden bestimmten Interesses wird sich denn auch die Antwort richten müssen. Erfindungen nun, welche von dem Einen oder Andern hinzu gedichtet werden, ohne wirklich eine treffende, nothwendig geforderte Vervollständigung zu sein, diese haften nicht, sondern gleiten ab und werden sehr bald von besseren verdrängt; aber sooft irgend ein Zug angefügt wird, welcher wirklich an seiner Stelle trifft, verbindet, sinnreich fortführt und dadurch symmetrisch das Ganze gestalten hilft, welcher alles voller, schöner und sicherer macht: alsdann ist auch keine Gefahr mehr, daß er dem Ganzen verloren gehen werde, sofern nämlich die menschliche Natur und das Gemeinurtheil, worauf alle Volkspoesie beruht, nur eben selbst in solchem Zuge ausgesprochen ist, und hier die allgemeinste Empfänglichkeit vorfinden muß.

Hierin ist nun eigentlich alles enthalten und hiedurch erklärt sich alles auf einmal. Zunächst sieht man wohl sehr deutlich, woher die Volkspoesie vor der eigentlichen Geschichte an Ründung und Gestaltung sehr viel und alles voraushaben muß; es erklärt sich, warum sie dem Bedürfniß des menschlichen Geistes nach innerer Regelmäßigkeit, nach Zusammenhang, Geschlossenheit und Vollständigkeit bei weiten mehr bieten kann, weil es ja doch nur eben diese Forderungen waren, welche von der Geschichte ab zur Poesie geführt haben. Und zwar war es in tausend

Individuen, als den Organen der Volkspoesie, immer nur die eine und selbe Natur der menschlichen Seele, welche hier im Einverständniß bildete, gestaltete und läuterte, Fremdartiges ausschied, Verbindendes heranzog. Allerdings dichtet auch das Individuum, ich meine, der wahre Dichter, am Ende nie anders und immer giebt es auch für ihn nur die einzige Gewähr des Beifalls und Ruhms in der Sympathie seines Denkens und Fühlens mit allen andern Empfänglichen: nur bleibt der große Unterschied der, daß in der Volkspoesie bei größerer Bildsamkeit und Weichheit der Stoffe, da nichts Geschriebenes als Fessel dasteht, jener Proceß sich tausendfach vervielfältigt, daß er die Controlle überall in größer Nähe hat und daß, bei einem möglichen Mißgriff von Seiten eines Individuums, die Mittel der Verbesserung allerorten bereit sind.

Gerade aber an dieser Stelle bestand das Vorurtheil das auch noch von Zeit zu Zeit seine Vertreter findet, es sei bei der Annahme mehrerer Mitwirkenden die Einheit nicht möglich, welche wir doch in den homerischen Werken antreffen; eine solche Einheit könne nur aus Ueberlegung und planmäßigem Denken hervorgegangen sein und darum auch nur der Erfindung eines Individuums angehören. Wir geben die Einheit nicht bloß zu, sondern behaupten sogar, daß sie in volkspoetischen Werken gerade meistens in weit höherem Grade vorhanden ist, als sie das Individuum erreichen kann: es wäre also ganz übrig, noch erst die Möglichkeit einer solchen Zusammenstimmung der Einzelnen, ohne Verabredung unter einander, daraus zu erklären, daß ja auch die Hauptumrisse der Fabel oder des Begebnisses allen Einzelnen bekannt sind. Aehnliches gilt nun auch für das was erst in der Bildung begriffen ist. Es werden durch den Proceß der dichtenden Ueberlieferung gewisse poetische Schwerpunkte eines noch beinahe historischen Stoffes herausgefühlt, sie treten immer reiner hervor und immer dichter zusammen und ihre Verflechtung unter einander wird immer mehr selbst Poesie.

die Theilnahme an den poetischen Situationen und Figuren, das sich Hineinleben und Hineindichten, dies macht einerseits das Band unter den verschiedenen Dichtern aus; dann aber hauptsächlich ein gemeinsames, der menschlichen Natur eingebornes Gesetz, das in der Poesie zu gegebenen Gliedern das Entsprechende mit nicht geringerer Sicherheit fordert als bei dem musikalischen Rhythmus, oder der räumlichen Symmetrie. Eben dies verbürgt eine poetische Theorie von einer bisher noch ungeahnten Stabilität und so nur sind, sooft nicht durchaus Störendes einwirkte, jene Wunderwerke der Poesie erwachsen, deren Werth und Natur, das Eine wegen des Andern, so lange gänzlich verkannt worden. Man hatte sich nur nicht deutlich vorgestellt, wieviel denn wohl die Kraft eines Einzelnen vermag, und daß diesem einzelnen Dichter ja ohnehin nur in Zeiten der Verbildung und affectirten des Originalthuns die nährenden Adern aus früherer Zeit abgeschnitten sein können. Oder hält man es für möglich, daß ein Architekt, ohne Vorgänger, sich hingesetzt, sich bedacht und plötzlich das Straßburger Münster entworfen hätte? Nach der Natur der Poesie, zumal der Volkspoesie ohne schriftliche Aufzeichnung, kommt nun die Sache noch anders zu stehn, weil hier nicht, durch Stoff und Raum bedingt, viele Exemplare von stufenmäßig vollendeteren Kunstwerken nach einander und neben einander entstehn, sondern weil, bloß in dem Medium des Gedankens, zwischen Ohr uno Muud lebend, immer nur dasselbe Exemplar des Kunstwerks bleibt und also jeder Fortschritt immer nur demselben edeln Ganzen zu gut kommt.

Stellt man sich nun dies alles recht lebhaft vor, so wird man es nicht mehr unbegreiflich finden, wie auch ohne Verabredung und Plan doch so viel Zusammenhang sein kann. Auch ist ja die Einheit und innere Gestaltung, in der wir ein charakteristisches Merkmal der Volkspoesie sehn, noch von ganz anderer Art, als eine solche, wie sie etwa die Erfindung eines Einzelnen herbeiführen würde. Es ist auf der einen Seite weit weni-

ger Absicht, den Hörer irgendwie zu leiten, zu fesseln, zu spannen, weil hier nämlich Hörer und Poet weit mehr in Eins zusammenfallen; auf der andern Seite aber entdeckt sich in dem Fortschritt weit mehr ein festes, nothwendiges Gesetz, eine so bestimmte Norm für den Fortgang der Erfindung, daß man hierin von einer Art von Rhythmik reden könnte, wonach zu den schon vorhandenen Gliedern die neuen hinzugefunden, und wenn sie gefunden sind, als wirklich zugehörig sogleich von Jedermann anerkannt werden. Was hiemit im Näheren eigentlich gemeint ist, wird durch Beispiele klar, woran wir es nicht wollen fehlen lassen; aber wenn sich's so verhält, so wird man auch, ohne eine sinnlose Phrase zu gebrauchen, von einem selbständigen Lebensprinzip volkspoetischer Fabeln sprechen können, sobald sie nur eine gewisse Gestalt gewonnen haben, welche für nachfolgende Erfindungen die Forderung und Richtung in ihrer eignen Consequenz und deren immer deutlicherem Hervortreten angiebt. Und nun darf und muß man sogar noch weiter gehn. Wenn nämlich auf die gezeigte Art ein Zusammenhang durch die einzelnen Mitwirkenden geht, ohne daß sie sich dessen bewußt werden, wenn vielmehr jeder seinestheils in dem Geringen was er zuthut unwillkührlich nur seine menschliche Natur gewähren läßt und doch dabei ein großes Ganze mit einer durchgehenden tiefsinnigen Einheit fördert und schafft, so haben wir hier weit eher ein Naturprodukt als ein Produkt menschlicher Absicht und menschlicher Berechnung. Wenigstens daß die Production der Volkspoesie, wie wir sie zeigten, höchst merkwürdig auf der Mitte zwischen Kunst und Natur steht, kann niemand in Abrede sein, und zwar um so weniger, als auch eben jene ganz andere Vollendung hier eintritt, welche immer ein Zeichen der Werke der Natur ist und gegen welche die bewußte Berechnung immer nur schwach und kurzsichtig bleibt.

Erst jetzt wird sich das Wesen und der Mittelpunkt dessen bestimmen lassen was Volkspoesie ist: ich setze es in die Vielheit

der Dichtenden, welche kraft eines inneren Verständnisses, einer innern Sympathie in dem Stoff, doch Einheit ergiebt; es kommt hier besonders darauf an, daß nicht Einzelne mit einer das ganze Werk umfassenden Ueberlegung schaffen und erfinden, daß aber eine vielgliedrige Kette von Dichtern, oft viele Geschlechter hindurch, sich die Hand reicht und doch in gleichem Sinn an einem und demselben Stoff dichtet. Dies werde ich die volkspoetische Reihe nennen. Es versteht sich nun aber, daß man ganz jenen Vorurtheilen entsagen muß, als sei Volkspoesie nur eben ein Produkt der Masse des Volks und seiner niedrigsten Klassen, und als ob irgend ein Begriff der Roheit oder auch nur Kunstlosigkeit davon untrennbar wäre; vielmehr berührt sie immer die höchsten Gipfel und vereint in ihrer Kette die Begabtesten. Es sind nicht bloße Naturlaute, wie man wohl gemeint hat, was ja ohnedies nicht über das Lyrische hinausgehn würde, noch weniger hat man in der Volkspoesie eine besondere Charakteristik eines speciellen Volks zu erwarten, denn hier dichtet ja das Volk selbst und ist am wenigsten beobachteter Gegenstand. Im Gegentheil giebt alle Volkspoesie das allgemein Menschliche; unter allen Himmeln ist sie sich ähnlich und gerade in sofern hat sie das Höchste Interesse als reiner Abdruck. Endlich liegt ja in der Natur der Sache, daß nie ein Volk choro und unisono dichtet, sondern zuletzt sind doch immer nur Einzelne ihre Träger, welche aber bald mehr bald weniger als solche hervortreten. Die Erfindung, war sie treffend, wird durch Einverleibung zum Ganzen belohnt; der Name des einzelnen Erfinders, wenn man ihn auch wüßte, thut nichts zur Sache.

Und nun bekommen wir denn die Unterscheidung verschiedener Arten, oder besser gesagt, Stufen und Grade. Geschichten und Fabeln können sich recht eigentlich im Schooß des Volks durch Ueberlieferung fortpflanzen und gestalten; unmerklich und ganz unbewußt fügen sich nach den angedeuteten Gesetzen neue Glieder und Züge an und die alten treten in bessere Verbin-

bung. Dies ist die eigentliche Sage, welche schon Poesie wird und ist, selbst ohne daß sie in die Hände der Sänger kommt. Sagen verknüpfen sich nur auch unter einander; durch Einschiebung von Mittelgliedern, durch Hinzudichtung der entsprechenden Ursachen zu den Wirkungen, der Erfolge zu den Thaten, spinnen sie sich zu einem größern Ganzen aus und gewinnen jenes eigne Lebensprincip und jene Norm für alle ferneren Krystallisationen. Es sind aber immer große Wendungen der Schicksale, große Umrisse und Züge, was die Sage, als eigentlich vom ganzen Volk getragen, hervorbringt und nur die frappante Bezüglichkeit dieser Schicksale und Thaten auf einander giebt ihnen Bindung und Halt. Ihr Medium ist die schlichte Rede eines Erzählenden, und dies ist jeder; daher können denn auch solche Sagen an sich keine poetische Ausführung, kein Detail haben, welches des Gesangs und Metrums bedürfte, um festgehalten zu werden. Letzteres geschieht erst durch einzelne Sänger. Die Reihe derselben ergiebt uns eine zweite wesentliche Stufe, wie wir sie bereits in den Homeriden charakterisirt haben. Von dieser Sängerreihe, deren Individualität bald mehr im Ganzen verschwimmt, bald kenntlicher hervortaucht, so daß wohl gar der Name mit den Liedern im Gedächtniß fortlebt, haben wir denn bis zu jenen Dichtern überzugehn, welche in schon historischer Zeit, in der Zeit schriftlicher Aufzeichnung mit bestimmter Persönlichkeit dastehen. Die volkspoetische Reihe reißt auch hier noch nicht ab, sondern es ist sogar unerläßlich sie hier noch fortgesetzt zu denken, so lange nur jene Sympathie und jener Sinn noch bleibt, welcher das Wesen und die Seele solcher Gesammtpoesie ausmacht, nämlich sich den Vorgängern in allem, was ihnen gelang, mit gewissenhafter Treue anzuschließen und in dem, was neu erfunden wird, nur die von jenen eingeleiteten Consequenz zu verfolgen, d. h. den poetischen Gehalt der Fabeln mit innerm Verständniß zu fördern, zu reinigen, zu erhöhen. Bisher war nun lediglich vom epischen Gesange die Rede, allein, wenn nur

diese Hauptbedingung sich erhält, so ist sogar die dramatische davon gar nicht ausgeschlossen, und da wir nun anderseits auch schon ganz ohne diese Betrachtung der Volkspoesie jenes stufenmäßige Fortarbeiten unter den dramatischen Dichtern wahrnahmen und unter ihnen ein gleiches Einverständniß fanden, so kann gar kein Zweifel mehr sein, daß auch sie wesentlich mit in die Betrachtung der Volkspoesie gehören. Letztere lebt in der Reihe derselben noch lebendig fort, hat in ihnen ihre Priester und erklärt uns dann auch allein die Vollendung, von der man längst hätte urtheilen müssen, daß sie weit die Kräfte jedes Einzelnen überragt. Die dramatischen Dichter, welche mit den epischen dieselben Stoffe bearbeiten und sie aus der Hand der letztern übernahmen, gehören ganz wesentlich mit in die ununterbrochene volkspoetische Reihe, und wenn solche Sänger Homeriden heißen, so ist Sophokles der letzte Homeride; es hindert nicht, daß er für die Bühne gearbeitet. Ein Lebensstrom geht durch die ganze griechische Poesie, welche als Einheit mit einem bestimmten vitalen Princip betrachtet werden kann und Sophokles ist ihr Schlußstein. Ohne dies wirklich gefaßt zu haben, wie es denn schwerlich jemals mit rechter Klarheit gefaßt worden, giebt es gar kein Urtheil und keine Würdigung weder der griechischen Poesie im Ganzen, noch eines bestimmten Dichters im Einzelnen. Aber so unverkennbar trat ja unter den tragischen Dichtern die der Volkspoesie entsprechende Reihe oder Kette hervor, daß dieselbe sogar neue Bestättigung auf jene zurückwirft und einen neuen und eigenthümlichen Beweis für die volkspoetische Natur der homerischen Gesänge hergiebt. Denn wenn in so später Zeit, wo die schriftliche Litteratur schon im besten Gange ist, und sogar in der vielfach äußerlich bedingten dramatischen Poesie jener organische Zusammenhang der Dichter unter einander sich nicht auflöst, wieviel mehr müssen wir ihn nicht weiter aufwärts annehmen! Jene Richtung nun, in welcher sich die Tragiker gleich Gliedern einer elektrischen Kette oder voltaischen Säule

über einander bauten, müssen wir nunmehr bis auf die Epiker fortzuführen suchen; die poetischen Stoffe, welche wir bei den Tragikern nach einem bestimmten Gesetz wachsen sahn, müssen wir nun weiter aufwärts zur Quelle auch bei Homer aufsuchen um so viel als möglich ihren ganzen Bildungsweg zu überschaun.

Daß Ilias und Odyssee in der Gestalt wie sie vorliegen, großentheils von der überwiegenden Thätigkeit einzelner Sänger ihre Gestalt empfangen, ward schon mehrfach angedeutet; soviel poetisches Detail, soviel Schilderung, soviel Naturnachahmung wäre allerdings unglaublich, falls man die homerischen Gesänge in demselben Sinn Volkspoesie nennen wollte, als die bloße Sage. Also wäre auch hier der Uebergang zu den Tragikern schon gebahnt. Beides aber, der Antheil vieler, welche ganz in dem Stoff selbst verschwinden, und dann wieder das Hervortreten einer Reihe von Einzelnen, scheint zur vollen Reife der Volkspoesie gleich wesentlich.

Auch eine andere Zwiefältigkeit von Geschäft, welche sich gleichmäßig über alle Stadien der Volkspoesie und über alle Mitwirkenden erstreckt, muß hier noch berührt werden. In ewigem Wechsel, in steter Unruhe ist es der Proceß des Heranziehens neuer extremer Theile und Glieder, und dann der bessern Vermittelung dieser Theile unter sich, welches wieder entweder durch Einfügung neuer Mittelglieder geschieht, oder wohl gar durch Ausscheidung; denn während hinzugekommene Theile auf der einen Seite auffallend befestigen und sinnvoller machen, haben sie nicht selten zur Folge, daß sich auf der andern Seite nunmehr andere und wohl gar ursprünglichere Glieder ablösen, welche nunmehr ihren Vereinigungspunkt verloren haben. So entsteht ein ewiges Auf- und Absteigen, und eben dies ist der Lebensproceß, welcher die Fabeln herrlich emporwachsen läßt, sie nachher aber, wie wir dies deutlich zeigen wollen, auch in sich

selbst wieder auflöst und zerstört, ähnlich dem Leben und Ablauf eines Organismus.

Stellen wir nochmals die verschiedenen Thätigkeiten und Stadien zusammen, welche die Volkspoesie, wo sie am ungestörtesten ihr Leben auslebt, nach einander durchläuft, so scheint der gegebene historische Stoff zuerst im Ganzen des Volks als Sage zu verweilen, nach und nach kommt er in die Hände der Sänger, welche noch ganz Improvisatoren sind, er theilt sich und verbindet sich wieder; schon wird einiges stabil, hieran setzen sich fernere Krystallisationen an, das Improvisiren schränkt sich ein, das Metrum und die fortgeschrittene innere Gestaltung wird bindender und einzelne Partieen leben schon fest im Gedächtniß und erleiden nur noch geringe Aenderungen; dazwischen dauert auf andern Seiten die Erfindung noch immer fort, ja wird, um den größern Umfang in gleichem Maaß zu runden, unter den Sängern nun erst recht lebhaft hervorgerufen. Je mehr sich nun ein gewisser Kreis zusammengehöriger Lieder abschließt, um so mehr kommt die Zeit der bloß noch vortragenden und überliefernden Rhapsoden. Aus ihrem Munde empfangen die Diaskeuasten die Gesänge, um sie zu Papier zu bringen; aber die Sänger sind zerstreut, man kann nicht alle versammeln, man ist nicht versichert, ob man für jedes einzelne die vortheilhafteste Ausarbeitung getroffen, immer neues meldet sich noch später, so daß das Amt dieser Diaskeuasten, und bald der Editoren, nicht so schnell abgethan ist. Auch finden sich, wenn man einzelne Lieder vergleicht, Divergenzen und selbst poetisches Urtheil wird erfordert um sich zu entscheiden oder um auszugleichen. Endlich müssen die Lieder, welche einzeln lebten, geordnet werden, es bedarf des Entschlusses, was man aufnehmen, was fernhalten will, und in dem einen oder andern Fall müssen mancherlei Uebergänge gedichtet werden. Dies ungefähr ist eine Schilderung des einfachsten und doch vollständigsten Hergangs, welcher freilich nur in seltenen Fällen so vollständig begegnet und alsdann wieder lange

nicht so einfach ist. Was das erste betrifft, so finden wir zuweilen die Ansätze zu volkspoetischen Gedichten, welche nur einzelne Lieder geblieben sind, als solche zwar ganz den Charakter der Volkspoesie an sich tragen, welche aber nie zu einem vollen untrennbaren Ganzen gereift sind. Ich meine hier zunächst die trefflichen russischen Volkslieder von Wladimirs Tafelrunde und wenn allerdings auf den Sammlern der Vorwurf zu lasten scheint, daß sie sich manches entgehen ließen, so beweist doch eben schon die Möglichkeit davon, was wir wollen. Besser schon ist es dem Cid ergangen, wiewohl auch hier noch jene Fülle, jene poetische Schwere und Ganzheit ausgeblieben ist, welche den Vergleich mit Homer oder den Nibelungen möglich machte; noch mehr sind viele andere spanische Romanzen verwandten Inhalts ganz einzeln zerstreut geblieben, ohne jenen Mittelpunkt zu gewinnen, um den sie sich hätten gestalten können. Andere volkspoetische Gesänge wieder sind im Schooß des Volks gleichsam nicht bis zur Reife ausgetragen worden, oder es hat ihnen auch an der hinlänglichen Reihe einzelner Sänger gefehlt; oder endlich kamen sie zu früh in die Hand eines mächtigen Dichters mit zu überwiegender Individualität; er selbst gab ihnen die poetische Ausführung und den Glanz des Aeußern, bevor noch im Innern alles abgeglichen und gehörig ausgeformt war. Wenn sie sich nun auch im Gedächtniß ohne schriftliche Aufzeichnung fortpflanzten, so war doch schon, wie es z. B. mit Ossian geschehn zu sein scheint, die fernere poetische Entwickelungsreihe abgeschnitten, und jene Gesänge trugen bereits im Aeußern die schönste Vollendung, den blühendsten Schmuck an sich, während es ihnen doch im Kern gar sehr an Gehalt und Gestalt fehlt; daher denn auch, daß sie neben Homer oder den Nibelungen keineswegs bestehn können. Wo die Schrift zu früh hinzutrat, war es noch schlimmer und sie ist es denn recht eigentlich, welche den reichlichen Wuchs der Volkspoesie, der um die Mitte unserer christlichen Zeitrechnung aufschoß, doch vor der Reife zum Still-

stand gebracht hat. Sobald etwas einmal schriftlich feststand, zumal unter bestimmten Dichternamen, so fand sich auch bald die Scheu ein, das schon einmal Aufgezeichnete und schon in Beschlag genommene, nochmals zu dichten, wodurch es doch oft sehr hätte gewinnen können. Sehr merkwürdig, aber bei solchem Stand der Dinge sehr natürlich ist, daß jenes Fortarbeiten an schon gedichteten Stoffen zuletzt noch da bleibt, wo man zugleich aus einer Sprache in die andere überträgt, denn hier waren die Vorarbeiten, um lieber nicht zu sagen Originale, schon entlegener, als daß die immer mehr auf den falschen Ruhm der Originalität gerichtete Zeit aus der Entlehnung hätte einen Vorwurf machen können. Auf diese Art dankt die herrliche deutsche Poesie des 13ten Jahrhunderts einige ihrer schönsten Gedichte französischen Quellen.

Nur die Nibelungen konnten, unangefochten von der Schrift, gleich den homerischen Gedichten im Schooß des Volks ausgetragen werden, und zwar scheint hier die eigentliche Sage noch länger als dort gewaltet zu haben, dagegen wiederum jene griechischen Gesäuge durch eine längere Reihe von Sängern gingen, sodaß in ihnen das poetische Fleisch, ich meine die Ausführung, voller, reicher und gleichmäßiger ist.

In der Ilias scheint zwischen Geschichte und Gesang nicht die Sage sonderlich ins Spiel gekommen zu sein; jene Geschichten wurden nicht gar lange nachdem sie geschehn, Gegenstand des Gesangs, was sich, wenn es nicht sonst klar wäre, am besten durch die in der Odyssee vorkommenden Sänger beweist. Einzelne Theile z. B. der Kampf bei den Schiffen, so wie Namen und Charaktere der Helden haben gewiß historische Basis und wer wollte diese wohl dem Schiffscatalog absprechen, welcher noch einen augenscheinlichen Begriff giebt, wie die Poesie jede Art von geschichtlicher Ueberlieferung ersetzen mußte. Dagegen sehn wir, je weiter hinein in die Ilias, poetische Gesetze immer mehr sich geltend machen und zuletzt die Erfindung ganz allein

beherrschen. Und ganz dieselbe Bemerkung ergeben nun auch die Nibelungen unverkennbar: immer zusammenhängender, immer rhythmischer, immer mehr rein poetisch, auch immer voller reicher und freier ausgeführt, kurz immer vollendeter und fertiger erscheint das Gedicht, je mehr es sich seinem Ende nähert. Ein merkwürdiger Unterschied ist in sofern zwischen den beiden Hälften des Gedichts und ganz entsprechendes werden wir sogleich zwischen Ilias und Odyssee kennen lernen.

Hier kommen wir nun auf eine ganz eigenthümliche Betrachtung. Wer nach der Reihefolge die wir ergaben, und die hauptsächlich dem Homer entnommen ist, das Geschäft der Volkspoesie mit den Diaskeuasten abgethan glauben wollte, der würde sehr fehl treffen. Es ist nämiich gar nicht nöthig, daß die Sage vorausgehn, und sich erst allmälig in die mehr individuelle Poesie überleite, sondern sie kann, während letztere schon blüht, auch daneben in volle Wirksamkeit treten, ja sich recht eigentlich an jene anknüpfen und sogar von ihr erst hervorgerufen werden. Wenn der Ilias weniger Sage vorausgegangen ist, als man denken sollte, so hat sich desto mehr daran geknüpft; sehr viel davon ist schon zwischen Ilias und Odyssee aufgeschossen und noch später bricht auf einmal der üppigste Wachsthum aus. Und dies darf auch gar nichts Befremdliches haben, ist vielmehr sehr natürlich, denn es muß ein Stamm und Mittelpunkt von Poesie erst da sein, welchem sich neue Erfindungen anreichen können und es muß das poetische Interesse in einer bestimmten Richtung dem Volk schon gegeben sein, wenn jene Erfindungen reichlich anschießen sollen. Der Antheil des Volks an dem, was es von den Sängern hört, wird selbst Dichtung, der Nachklang des Gehörten geht unwillkührlich über in Erfindung. Auf der einen Seite schon lernt der Sänger und prüft und läutert seine Erfindung an dem Antheil und dem Interesse der Hörer, nun wird dies Interesse aber auch noch selbst produktiv. Wenn man sich nicht an das bloße Wort stößt, so müßte man

diese poetische Production auch selbst von der Kritik aussagen, wie wir dies denn z. B. wenigstens für Sophokles glauben außer Zweifel gesetzt zu haben. Aber was näher die Erfindung des Volks, im Bunde mit seinen Sängern, betrifft, so soll nun alles zu Ende gebracht werden, was im Homer irgend gelegentlich berührt ist, das Schicksal jedes Helden, je nachdem er dort erschien, soll verfolgt werden, er soll noch mit den andern Figuren in eine Verbindung treten, wie es ihm geziemt; wir sind hier auf dem Gebiet der reinen poetischen Erfindung, in deren Bestimmungen und Gesetze nichts Aeußerliches störend eingreift. So ist denn jener unendliche Reichthum der herrlichsten Fabeln erwachsen, welche die homerischen Geschichten oberwärts und unterwärts fortsetzen und alle nur dorther ihr Leben ziehn. Manches mag von Einzelnen kommen, vieles und das Meiste aber ist in noch eigentlicherm Sinn Volkspoesie und Sage, und alles trägt deren Gepräge in seiner innern Gestaltung, seiner schönen Bedeutsamkeit, seiner poetischen Tiefe, seiner Ründung und Vollendung. Allein wo sind nun die volkspoetischen Epen, welche diese kostbaren Fabeln enthalten? Wir haben nichts als Homer. Aber die Griechen hatten sie doch — wie groß also der Verlust, den wir erlitten haben. Ehe wir beklagen, ist nöthig, daß wir uns den Stand der Dinge recht deutlich machen, denn so gerecht war im Ganzen die Zeit doch, daß nicht leicht etwas ohne allen Grund spurlos verloren ging.

Jene Fabeln, von denen wir sprechen, waren allerdings aufgezeichnet, und zwar gleich dem Homer im heroischen Maaß, welches nun einmal für erzählende Poesie unerläßlich war. Man nannte diese Gedichte und Dichter die cyklischen, welche aber keineswegs eine dem Homer gleiche Achtung genossen, ja was mehr sagen will, welche nicht einmal eine solche Achtung genossen, als sie der Kostbarkeit ihrer Fabeln entsprochen hätte. Es wird also wohl an dieser Bearbeitung gelegen haben. Zuerst: Waren diese Gedichte durch viele Sänger fortlebender und ge-

reifter Gesang? Wohl zum allerkleinsten Theil, denn meistens werden uns bei diesen Gedichten die Namen der einzelnen Dichter genannt. So erklärt sich denn bald alles. Die Sache verhält sich so: Als der Homer aufgeschrieben wurde und in seiner Vereinigung die Bewunderung des ganzen Volks in Anspruch nahm, wurde man sich bewußt, daß noch eine Fülle der schönsten Fabeln und Sagen vorhanden sei, welche wesentlich zum Homer gehörten, aber nur nicht aufgeschrieben, und auch nicht versificirt vorhanden. Nun setzten sich an vielen Orten Männer hin, um eiligst zu sammeln und aufzuschreiben. Aber so leicht war die Sache nicht gethan, auf ganz anderm Wege hatten die homerischen Gedichte ihre Vollkommenheit erreicht. So schön auch diese sogenannten cyklischen Fabeln waren, und so sehr sie als Sage echte Volkspoesie sind, so fehlte hier doch, um ihnen die angemessene Ausführung zu geben, jene Reihe von Sängern und Rhapsoden. Ein übereiltes Aufschreiben, gleich aus dem Mund der Sage in die Feder des Diaskeuasten war eine präcipitirte Krystallisation, die weder reine noch große Krystalle ergeben konnte. Nicht alles was die Griechen cyklisch nannten, war in seiner Ausführung gleich, einiges mochte dem Homerischen an Werth, weil an Entstehungsart, näher verwandt sein, aber von dem Ganzen gilt was wir sagten, und alles, was die Alten von solchen Gedichten überliefern, beweist den trockenen chronikenartigen Styl jener Aufzeichnungen, dem es durchaus an Kunst, an Geschick und Darstellung fehlte und der kaum einen andern Uebergang zu kennen schien, als jenes schlicht anfügende *αὐτὰρ ἔπειτα*. Ich denke hiebei an das Epigramm der Anthologie (III, No. 3):

Τοὺς κυκλίους τούτους τοὺς αὐτὰρ ἔπειτα λέγοντας
Μισῶ, λωποδύτας ἀλλοτρίων ἐπέων.

Unter solchen Umständen erklärt sich denn freilich die Lauheit der Griechen für die meisten, wo nicht für alle cyklischen

Dichter — desto mehr aber soll sich Sophokles über den Cyklus gefreut haben (Athen. VII, 277. d.). Und gewiß mit Grund; denn in den Cyklikern fanden die Tragiker die schönsten volkspoetischen Stoffe aufgezeichnet, ohne daß sie bereits von der Hand eines einzelnen Dichters wirklich ausgenutzt waren. Gerade was diesen cyklischen Fabeln vor ihrer Aufzeichnung gefehlt hatte, die Sängerreihe, dies nun wurde ihnen auch nach der Aufzeichnung noch vollständig zu Theil und zwar nicht durch Epiker, sondern durch die Tragiker. In den Tragikern lebt noch ganz derselbe Sinn fort, welcher die Rhapsoden unter einander verbinden konnte; sie bilden unter sich, wie wir dies deutlich sahen, eine volkspoetische Reihe, und wenn Sophokles alle an Vollendung übertrifft, so dankt er es ganz besonders nur jener an ihm wahrgenommenen Gesinnung, in der sich die Volkspoesie gleichsam personificirt zu haben scheint.

Und nun bekommen wir zwei große Bildungsstufen und Entwickelungsreihen griechischer Poesie, deren Natur und Stellung zu einander bisher noch so gut als gänzlich übersehen worden. Die erste hat die homerischen Gesänge gebildet und schließt sich in ihnen ab, sobald sie die Lieder dem Griffel des Diaskeuasten überliefert hat. Aber während auf solche Weise das fertige Produkt eines volkspoetischen Organismus seine letzte Stabilität durch die Schrift erhält, ist gleichzeitig darüber hinaus im Schoß des Volks ein üppiger, vielästiger Baum von reinpoetischen Fabeln erwachsen; man will sie schon voreilig aufschreiben, doch der Trieb des Wachsthums ist so groß, daß auch dies Hemmniß, das in christlicher Zeit soviel geschadet, selbst überwunden wird. Ueber jene Dichter hinaus, trotz ihrer Fessel, finden die Stoffe in den Tragikern ihre Rhapsoden, in Sophokles ihren Homer; das schriftliche Aufzeichnen der cyklischen Dichter hat den Strom nicht aufgehalten und wir bekommen hier eine poetische Entwickelung, welche den wesentlichsten Merkmalen nach

als Volkspoesie, sich kühn über der homerischen, gleich einem Gebäude mit Säulen über Säulen erhebt.

Diese Vollständigkeit, dies reine Auswachsen aller Bildungstriebe ist es, was die griechische Poesie als ein Ganzes ewig denkwürdig machen wird, solange Menschen leben, welche sich für Geschichte und Entwickelungsgesetze des Geistigsten im Menschen noch interessiren. Diese doppelte volkspoetische Reihe, in zwei verschiedenen Zweigen und Stufen der Poesie; erst in der epischen und dann in der dramatischen und dazwischen aus dem Fruchtboden des Homer aufschießend, der reichste Wuchs eigentlicher Sagenpoesie: dies ist durchaus unvergleichbar und doch kann erst der, welcher dies gefaßt hat, sich rühmen, in den vollen Strom griechischer Poesie geschaut zu haben. Die Dichter stehen hier nicht so einzeln als in unserer späten Zeit, wo sich alle Bande volkspoetischer Sympathie aufgelöst haben, jene Dichter haben unter sich einen wesentlichen Zusammenhang, sie können nur in diesem geschätzt, genossen, wie beurtheilt werden. Nie wiedergekommen ist eine solche Erscheinung und doch ist sie das einzige vollgültige, unverkümmerte, ganz ausgewachsene Musterexemplar, das für ewige Zeiten über das wahre Wesen der Poesie, und wie allein das Höchste darin erreicht werden kann, belehren muß.

Auch an den Nibelungen hat sich noch einmal die Volkspoesie entzündet und man kann viele der Fabeln, welche das Heldenbuch vereint, als die zugehörige cyklische Poesie ansehn. Allein hieran hat sich kein Drama geknüpft, kein Drama das sich im Vollen und Ganzen einen gehörig vorbereiteten Fabelkreis angeeignet hätte. Jene Fabeln sind darüber untergegangen, aus dem Bewußtsein des Volks verschwunden: was könnte ein gelehrtes Hervorsuchen noch helfen? Gelänge es auch unsern Tragiker davon zu überzeugen, daß wir es unmöglich den Griechischen und namentlich nicht dem Sophokles gleichthun können,

bevor wir nicht eine gleiche Stellung zu einer poetischen Fabelwelt gewinnen, und bevor nicht Ein Dichter sich auf die Schultern des Andern stellt: was könnte uns jetzt noch diese Einsicht helfen — sie kommt zu spät.

Glaubt man aber, daß die Alten uns zu fern stehen, als daß eine solche Lehre von ihnen auf uns anwendbar sein könnte, so verweise ich auf Shakespear. Auch dieser steht, gleich Sophokles, am Schluß einer volkspoetischen Reihe, wenn auch weder einer so langen und reichen, noch einer so unzerrütteten. Aber zu ihm sind noch einige der schönen Fabeln gekommen, welche Jahrhunderte lang unter den Völkern gelebt haben und für einige Stücke hat er sogar dramatische Vorarbeiten, z. B. für Lear, Maaß für Maaß, den Kaufmann von Venedig und die gezähmte Keiferin, s. Simroils treffliche Anmerkungen im dritten Bd. der „Quellen des Shakespear"; auch hat er für die meisten, ich rede hier nur von den nichthistorischen, doch wenigstens schon kunstreicher geordnete und ausgeführte Erzählungen. So viel Eckiges und Auswuchsiges sich bei ihm auch finden mag, so bemerkt man doch auch Sinn für innere Gestaltung und Ründung, die ihn den volkspoetischen Werken annähert und welche er wahrscheinlich daher geschöpft. Shakespear dankt diese Vortheile ganz besonders dem Umstande, daß England damals weniger schroffe religiöse Ansichten hegte, welche namentlich die Poesie tolerirten. Uns Deutschen besonders hat der Rigorismus der protestantischen Reformatoren, uns haben die Religionskriege darauf alle Anknüpfungspunkte an den unerschöpflichen Reichthum unserer poetischen Fabelkreise entrückt, ganz besonders auch das Studium der klassischen Werke, denn jene Lehre, die wir soeben gaben, wird erst heute aus ihnen gezogen.

Soviel denn im Allgemeinen von dem Wesen, den Arten und Stadien der Volkspoesie, so wie ihrer Erstreckung über alle Dichter und die gesammte Poesie des griechischen Volks, welche

ihren Untergang zueilte, sobald nur dies Band gelockert war; es geschah schon durch Euripides. Nur Beispiele und Einzelheiten können vollkommen klar machen, was gemeint ist; sie werden uns einen Blick in die Krystallisation der Mythen thun lassen und nicht bloß den Zusammenhang der Tragiker mit der Volkspoesie außer Zweifel setzen, sondern auch noch ein ganz neues wesentliches Verständniß ergeben für den Mittelpunkt der Tragödie, das Schicksal.

XVII.

Zusammenhang der Tragiker mit griechischer Volkspoesie.

Um mit dem allereinfachsten anzufangen, so wird für ein Verhältniß, das die Volkspoesie einführt, der Grund gesucht, der Grund aber muß der Ursache dem Zeitverlauf nach vorausgeschoben werden. Durch die homerischen Gesänge zieht sich die Freundschaft des Achill und Patroklos, ohne daß gesagt würde, woher dieselbe entsprungen. Sehr bereit war nun die nachfolgende Sagenpoesie in Ausfüllung der Lücke ihre Erfindsamkeit zu zeigen: erfunden wird eine Scene, wo Patroklos dem Achill im Kampf eine Wunde verbindet. Dies enthielten die Cyprien und eine großgriechische Vase in alterthümlicher Zeichnung läßt uns den Gegenstand wiedererkennen. Ferner: Im zweiten Buch der Ilias wird nur Philoktets Aussetzung auf Lemnos erwähnt; nun ist aber Ton und Art der homerischen Gedichte so bewandt, daß man überhaupt nicht leicht annehmen darf, es würden Züge und Geschichten, die bei Späteren vorkommen, etwa bloß darum verschwiegen, weil die Erwähnung nicht wohl in den Zusammenhang passe, sondern die Natur der Volkspoesie und zumal Homers bequeme, mittheilsame Breite, und seine Neigung jede Notiz über die handelnden Personen, selbst abschweifend, noch vollständig mitzugeben, führt viel siche-

rer auf die entgegengesetzte Annahme, daß Fabeln, welche hier weder direkt noch indirekt angetroffen werden, auch wirklich noch nicht vorhanden waren zur Zeit, als die Form dieser Gesänge fest wurde. Je wichtiger und umfangreicher nun eine solche Fabel ist, um so dringlicher wird der Schluß aus dem Schweigen Homers auf ihr damaliges Nichtvorhandensein. Von Philoktet können wir dies mit dem geringsten Bedenken sagen, weil wir die Fabel ja erst ganz spät unter den Tragikern jene Gestalt annehmen sahn, in der sie als fest und geschlossen zu betrachten ist. In der Ilias wird Philoktet nur einmal genannt und auch eben nur genannt; er wird in dem Schiffscatalog aufgeführt als Fürst eines thracischen Schützenvolks, selbst des Bogens wohl kundig; eine Wunde habe gemacht, daß man ihn auf Lemnos zurückließ. Dies ist alles und kein Wort von dem, was der Mittelpunkt der spätern Fabel wurde, nichts nämlich von der Nothwendigkeit seiner Gegenwart für die Eroberung Trojas. Aber auch schon was das Specielle jener homerischen Angabe betrifft, so gilt gleich, ob man es auf irgend etwas Historisches zurücklehnen, oder sich bloß durch poetische Individualisirung erklären will: gleich so vielen andern Namen, welche Homer einführt, würde auch der Name Philoktets und der specielle Zug von der Aussetzung auf Lemnos in jener Zeile verblieben und hier verklungen sein, ohne daß es etwas Befremdliches haben könnte. Und doch geschah dies nicht; die in nachhomerischer Zeit erst recht thätige Volkspoesie rettete mit seltenem Zartgefühl jenen Namen und knüpfte an den in der Ilias selbst verlorenen Zug eine reiche Entwickelung an. Als man nämlich die Zerstörung Trojas selbst dichtete und sich überall so fest als möglich an Homerisches anzuspinnen suchte, zog man mit einem wunderschönen poetischen Gedanken gerade diesen Philoktet auf einmal wieder hervor. Er nämlich sollte entschädigt werden für jene Unbill der Atriden, für sein einsames Leiden auf Lemnos, für das Geschick, das ihn von dem Antheil an Kampf und

Ruhm ausschloß; nach der aller Volkspoesie so oft zum Grunde liegenden Umkehrung sollte nun gerade an ihn, den vom Kampf um Troja ausgeschlossenen, die Eroberung dieses Troja nothwendig geknüpft sein. Ein Orakel ward erfunden, um diesen echt volkspoetischen Gedanken in Form eines göttlichen Spruchs zu heiligen, und in der That eignete er sich vortrefflich dazu, denn jene Umkehrung, welche hier zumal mit der Gerechtigkeit zusammentrifft, stellt eine höhere Lenkung im Gegensatz des befangenen menschlichen Vorausdenkens nachdrücklich und illusorisch dar. Was sind nun aber die näheren Umstände, wie durch Philoktet die Eroberung Trojas geschehen soll? In der Ilias war er einmal als König eines Schützenvolks genannt, er selbst hieß *τόξων εὖ εἰδώς*: hier nun mußte billig angeknüpft werden. So gab man ihm denn später einen wunderkräftigen Bogen, womit er den Paris erlegen soll: aber wo hat er den Bogen her? Vom Herkules, denn er ist der erste aller Heroen. Und woher hat dies Geschoß die Wunderkraft? Herkules hat die Pfeile in das Blut der Hydra getaucht. Für diesen Zug gab es einen entgegenkommenden in dem ältern Bestand der Sage: nämlich die Wunde, derenthalb Philoktet auf Lemnos ausgesetzt worden, rührt, wie schon die Ilias sagt, von dem Biß einer verderblichen Hydra her, um so mehr nun im Sinne jenes bedeutsamen Parallelismus, wonach alle Volkspoesie so eifrig strebt, wenn das Geschoß eben auch durch eine Hydra seine Verderblichkeit hat. Auch hier konnte nun die Dichtung nicht stehen bleiben, sie mußte noch erst die Frage beantworten: wie kommt denn Philoktet zu dem Geschoß des Herkules, durch welchen Dienst hat er es erworben? Da Herkules bei Lebzeiten seines Bogens wohl selbst bedürftig war, so erfand man, daß er es im Sterben dem Philoktet übergeben, weil er ihm auf dem Oeta seinen Scheiterhaufen erbaut, eine Erfindung, wovon Sophokles weder in den Trachinierinnen noch im Philoktet etwas weiß. Sogleich suchte man nun hiemit einen andern bisher iso-

lirten Zug zu verknüpfen: weil nämlich Philoktet dem Feind der Here einen Dienst geleistet, habe sie ihm jene Hydra gesandt. Man versuchte noch engere Verbindungen, wobei man sich denn wieder auf der andern Seite mehr entfernte: Herkules habe dem Philoktet einen Eid abgenommen, daß er den Ort seines Grabes nicht verrathe, ein schöner Gedanke, der auch sonst in der Volkspoesie vorkommt, z. B. selbst von Attila; und hiefür habe er ihm den Bogen gegeben. Auch dies wieder wurde noch poetisch fortgeführt und zwar so, daß man den Ausgangspunkt selbst davon abhängig machte: man habe das Grab des Herkules von Philoktet zu wissen verlangt, und um es nur nicht zu sagen, habe er an der Stelle mit dem Fuß auf den Boden gestampft; allein auch diese Verletzung des Schwurs habe sich durch die Gabe selbst gerächt, er ließ sich vor Troja einen von jenen verhängnißvollen Pfeilen auf den Fuß fallen und zog sich so sein Uebel zu. Wir haben hier eine ganz späte Gestalt der Fabel, die nur von Tzetzes zum Lykophron (v. 55) und Servius zum Virgil (Aen. III. v. 408) erzählt wird; sie enthält die Umkehrung des wahren Ganges, den der Mythus genommen, aber immer sind die Intentionen an sich und in ihrer Verknüpfung poetisch und sinnreich. Noch wieder andere Ausbildungen giebt uns Tzetzes an (ad Lycophr. v. 911), darunter auch daß sich die Nymphe Chryse in ihn verliebt, und daß sie, weil er ihre Liebe nicht erwiedert, ihm die Hyder zugesendet: wie sehr führt dies schon seitwärts ab! Doch kam es in dem Stück des Euripides vor und stahl sich aus diesem sogar in eine Stelle des sophokleischen hinüber, obwohl Sophokles doch vielmehr jener Fabel vom Herkules hätte folgen müssen, da er den Herkules zum Schluß anbrachte. Von solchen ganz späten Anwüchsen müssen wir nun noch einmal zurück zu dem, was die Fabel von Philoktet in ihrer zunächst nachhomerischen Gestalt sollte: sie sollte den Untergang Trojas motiviren und mit frühern Fäden poetisch verbinden. Nun aber hatte hier gleichzeitig ein zweiter ähnlicher Ge-

danke noch wo anders hin geführt, wie denn eben dies doppelte Anknüpfen an derselben Stelle, das verschiedene Fortführen eines und desselben Fadens, für Volkspoesie höchst charakteristisch ist. Achill ist der größte Held der Griechen vor Troja, der Mittelpunkt des homerischen Gesanges; er selbst war im Kampf geblieben, Paris hat ihn getödtet: wie soll dies aufgewogen werden? Seinem in der Heimat zurückgelassenen Sohn Neoptolemos muß die Eroberung durch einen Schicksalsspruch vorbehalten sein, ein Orakel muß dies erklären, es muß nach Skyros geschickt werden, um ihn zu holen. Nun haben wir aber zwei Fabeln neben einander, die beide dasselbe leisten sollen, eine ist überflüssig, wenn sich beide nicht vielleicht aufheben. Nun ist in solchem Fall immer die Aufgabe für die folgenden Dichter, eine zwiefache Fabel der Art geschickt und innerlich zu einer einzigen zu verbinden: für unsern Philoktet gelang dies Wesentliche, welche jene volkspoetischen Intentionen erst zu ihrem Abschluß brachte, nur ganz spät dem Sophokles, der also hier unverkennbar die volkspoetische Reihe schließt. Aber nicht bloß hier, sondern meistentheils, wie wir bald noch ferner sehen werden.

Unsere Behauptung, daß die griechische Volkspoesie sich nicht mit Homer abschließe, sondern erst nach demselben ihren regsten Schwung erhalte, zeigt sich auch schon bei einer Vergleichung der Ilias und Odyssee. Letztere, wie kein Zweifel sein kann, ist mindestens um ein Menschenalter jünger und wie üppig ist in dieser Zwischenzeit der Baum poetischer Mythen nach allen Seiten emporgewachsen. Wir haben, was den Homer anlangt, schon in früheren Abschnitten auf eine Reihe paralleler Erfindungen aufmerksam gemacht, denen allen ein heimliches, zum Theil unter dem Schutz eines Gottes unternommenes Betreten des feindlichen Gebietes zum Grunde liegt. Priamus von Hermes geleitet erscheint heimlich im Zelt Achills, aber bei weitem voller und reiner ausgebildet haben wir einen solchen Gedanken in der Dolonie. Volkspoetische Parallelen davon begeg-

nen später in dem Raub des Palladiums und vorzüglich schön in dem trojanischen Roß, welches, wieder nach jener ironischen Umkehrung die Trojaner selbst in ihre Stadt hineinziehen, gerade von dem Koloß einen Schutz erwartend. Und so hat auch der Besuch des Priamos bei Achill in späterer Volkspoesie sein reines Gegenstück erhalten: Achill nämlich soll sich heimlich nach Troja geschlichen haben zu seiner Geliebten Polyrena, welche ihm Priamos geben will, falls er die Belagerung aufhebt. In dem Opfer der Polyrena am Grabmal Achills fanden wir endlich eine unverkennbare Parallele wo nicht besser Nachbildung des Opfers der Iphigenie. Doch liegt hier noch erst die große Atridenfabel dazwischen und diese ist nur eine von mehreren, welche die ferneren Schicksale der Helden nach der Eroberung Trojas fortsetzen. Diejenige Fabel von der Heimkehr welche von der epischen Poesie am meisten ausgebildet worden und welche allein den Namen Homer trägt, ist bekanntlich die Odyssee. Glaubten wir gegen den Schluß der Ilias schon die charakteristischen Kennzeichen volkspoetischer Erfindung immer intensiver zu sehn, so setzt sich dies Verhältniß wachsend durch die Odyssee fort. Recht deutlich läßt sich hier erkennen nicht nur daß alles Erfindung ist, sondern mit welcher Nothwendigkeit immer der eine Zug den andern gefordert hat, und wie parallel oder symmetrisch sich entsprechende Erfindungen einander herausgebildet haben, so lange bis alles sein Maß, seine Fülle, seine Vollständigkeit, und Ganzheit erlangt hatte.

Die Griechen sind Sieger vor Troja; jene Unpartheilichkeit, die darstellender Poesie so wesentlich ist und die sich im Homer so reichlich findet, fordert nun als poetische Gerechtigkeit wieder eine Demüthigung der stolzen Sieger durch die Gottheit. Den Agamemnon wird daheim der Meuchelmord empfangen; dem Odysseus nun hat man ein besseres Loos zugedacht; er ist der kluge Liebling der Athene, weder seine Göttin, noch seine eigne Einsicht, mit der er schon in der Ilias glänzt, kann ihn ganz

sinken lassen, er muß endlich an das Ziel seiner Wünsche gelangen. Dafür aber muß er lange Jahre auf dem Meere verschlagen sein, auf solche Weise muß er dem ausgleichenden Schicksal gerecht werden und so leidend giebt ihm die Sage nur um so mehr Gelegenheit seinen Charakter, d. i. klugen Rath und Ausdauer, zu entwickeln. Die Heimath und sein treues Weib daheim, das ist sein Wunsch, und auf der andern Seite wieder sehnt sich dies Weib und der erwachsene Sohn nach dem Vater. Hiemit ist denn in dem Parallelismus jene Symmetrie gegeben, welche die Volkspoesie ihrem Charakter gemäß auszubilden, und wo sie nicht schon gegeben ist, herbeizuführen weiß; reicher und voller aber, als in unserer Odyssee möchte man dergleichen kaum irgendwo antreffen, zum Beweis, daß dies Gedicht lange Zeit von einem poetischen Volk gehegt worden. Daß Penelope in Abwesenheit ihres Gemals von Freiern umlagert ist, dies versteht sich nach dem Hauptgedanken der Fabel ebenso von selbst, als daß sie ihrer Zudringlichkeit widersteht und mit List zu entgehen weiß; aber auch Odysseus muß ähnlichen Anfechtungen ausgesetzt sein und ähnliche Proben bestehen; allein für ihn den Helden, den göttlichen Odysseus, muß die Gabe billig stärker, für den irrenden Seehelden darf sie phantastischer sein. So sind es denn Sirenen, ganz vorzüglich aber Circe und die göttliche Zauberin Kalypso, die ihn mit aller Zauberkraft zu halten sucht, und zum Gemal begehrt, daß er aber doch den Telegonus erzeugen darf, ist eine freundlich gedachte Vergünstigung. Um die Trennung der beiden Gatten noch mehr hervorzuheben bis zur Ungewißheit, ob sie sich überhaupt noch schauen werden und ob der geliebte Gegenstand der Sehnsucht noch am Leben, treten, auf beiden Seiten sich genau entsprechend, zwei Erfindungen auf, deren Parallelismus dem sorgfältigern Leser nicht entgehen kann. Telemachus reist zum Menelaus, um Kunde von Odysseus einzuziehn, Athene selbst begleitet ihn. Odysseus wiederum, und wir sehn schon, daß es für ihn auch hier etwas romantischeres wird sein müssen, sucht auf *seinen* Irrfahrten in der Nähe des Okeanos sogar den Seher

Tiresias in der Unterwelt auf. Während Telemach zwar von andern Helden durch Nestor Kunde erhält, aber nur keine von Odysseus, seinem geliebten Vater, so ist dieser, durch den Seher, wie sich ziemt, besser unterrichtet, denn ihm wird, worauf ja das ganze Gedicht hinzielt, die frohe Kunde der endlichen Heimkehr. Hier personificirt sich die Lösung, dort die bange Spannung, was beides gleich sehr der Poesie des Ganzen wesentlich ist. Aber zu noch näherem Beleg der deutlichen Symmetrie ist hier wie dort von der verwandten Atridenfabel die Rede und nicht minder erfährt Telemach das Schicksal Agamemnons, als Odysseus; jener nur durch Erzählung vom Nestor, dieser durch den selbst geschauten Schatten Agamemnons.

Aber das romantische Heldenthum des Odysseus sollte noch auf einen höhern Gipfel erhoben werden; anderseits wollte man die Haupterfindung nicht ohne Motiv lassen. Odysseus muß einmal auf der See leiden; dies erscheint nach der persönlichen Götterlehre als Verfolgung und Haß des Gottes Poseidon: woher nun eine solche? Odysseus muß seinen Sohn Polyphem geblendet haben. Dies ergab denn jenes überaus phantasiereiche und ergötzliche Abenteuer mit dem inselbewohnenden Ungeheuer das noch reichlicher als irgend eine Parthie der Ilias mit jenen pikanten Kunstgriffen illusorischer Darstellung ausgestattet ist.

Bevor nun aber die geliebten Gatten vereint werden, tritt, wiederum entsprechend, auf beiden Seiten noch erst ein Zwischenglied ein, welches jene Erkennung selbst zugleich verzögert und annähert und in beider Rücksicht deren Wirkung viel höher steigert. Telemach hat in Menelaus und Nestor doch wenigstens von Troja zurückgekehrte Helden, Freunde und Genossen seines Vaters gefunden und gesprochen, Odysseus dagegen findet in den Phäaken schon ein hellenisches Volk, das ihn nach soviel Mühsalen freundlich aufnimmt und bewirthet, aber die Sehnsucht nach seinem eignen Heerde nur noch um so höher spannt. Auch hier schon erfolgt eine Erkennung; die Kunde von dem vor

Troja berühmt gewordenen Odysseus ist auch schon hieher gedrungen und lebt im Munde der Sänger. Odysseus vernimmt das Lied von seinem Ruhm, Rührung und Thränen beschleichen ihn, er wird erkannt. Diese unvergleichliche Scene ist nicht auf den ersten Wurf so getroffen, und wirklich läßt sich auf der andern Seite noch der parallele Zug entdecken, der sie vielleicht erst ins Leben rief: so nämlich weint auch Penelope, im ersten Buch, als der Sänger Phemios von den Helden vor Troja singt. Zugleich ist von dieser Phäakenscene noch ein anderer poetischer Gebrauch gemacht, von dem nun vollends an sich klar ist, daß er nicht gleich mit der Sage gegeben sein, sondern erst spät, ja als letzte Vollendung hinzugekommen sein kann, ich meine, daß nicht der Dichter die sämmtlichen Abenteuer des Helden der Reihe nach vorträgt, sondern daß er sie großentheils den Helden selbst bei den Phäaken erzählen läßt. Keinem, auch dem Bedenklichsten nicht, kann zweifelhaft bleiben, es müsse die schlichte Erzählung aller Schicksale des Odysseus schon früher in ihrem ganzen Umfange vorhanden gewesen sein, bevor man ihr jene gleichsam schräge und perspectivische Stellung gab, die das Ganze um so viel anziehender und illusorischer macht. In dieser Wendung haben wir die letzte künstlerische Composition und ein meisterhaftes Festerziehen der Fäden, denn erstlich wird nun der Zeitumfang des wirklichen gegenwärtigen Geschehens beträchtlich verkürzt, sodann tritt der Parallelismus und die schöne Bedeutsamkeit jenes Vorspiel heimathlicher Aufnahme, die nur noch nicht die wahre und letzte ist, recht deutlich entgegen; endlich aber wird nun für das Ganze erst die milde Ruhe, welche das Epische krönt, gewonnen: denn Odysseus erzählt uns seine Schicksale und fährlichen Abenteuer, da er selbst schon geborgen und bei lieben Menschen gastlich aufgehoben ist, er selbst erzählt, er hat außer uns Hörern noch einen näheren Hörerkreis, und er erzählt mit jener Süßigkeit, Freude und sanften Wehmuth, als sie sich von überstandenen Leiden erzählen läßt. Es ist hier nicht der

Drang der Wirklichkeit selbst, jenes ist überlebt und überstanden, der Held aber hat dennoch die Erreichung seiner sehnlichsten Wünsche noch erst vor sich, er schwebt in banger Hoffnung. Nur für diese Hauptentwickelung, nämlich die Ankunft auf Ithaka und die Erkennung der Seinigen selbst, hat man sich die Darstellung wirklicher Gegenwärtigkeit aufbehalten und durch jenen großen Kunstgriff sich hier zugleich für den Vorgrund die stärksten Lichter ausgespart.

In diesem letzten Theile des Gedichtes fällt nun jener Parallelismus fort, weil hier der Schauplatz nicht mehr getheilt sondern ein und derselbe ist. Aber in der Stufenfolge der Erkennungen und deren weiser Aussparung hat sich wieder eine Reihe gebildet, an der die Volkspoesie mit immer feineren Gefühl hat gestalten, ordnen und abwägen können, bis alles zu jener Fülle, Ganzheit und Geschlossenheit gedieh, worin dieses Gedicht schwerlich seines gleichen hat.

So unverkennbar nun hierin auch die Schritte bleiben, welche die Volkspoesie nach und nach gethan hat, so läßt sich dies doch im Einzelnen nicht nachweisen; das Ganze tritt uns gleich vollendet entgegen und außer der innern Beschaffenheit selbst haben wir keine äußere Controlle für die successive Entstehung. Besser ist es uns nun in letzterer Rücksicht bei der Atridenfabel geworden, deren selbstständige, nach innern Lebensgesetz erfolgende Entwickelung so einflußreich für die Entwickelung der griechischen Tragödie überhaupt ist, daß sich in der That diese gar nicht von jener abgesondert betrachten läßt. Wie schon vorhin bemerkt, so steht diese Atridenfabel mit der Odyssee in einem sehr bestimmten Verhältniß, so daß man nicht umhin kann, anzunehmen, beide Fabeln hätten sich gegenseitig fortgebildet. Odysseus hat seinen Theil von Leid schon auf der Meeresfahrt dahin, nachher erwartet seiner Ruhm, die treue Gattin und der verständige Sohn. Umgekehrt in allen Stücken bei Agamemnon; den Athene verderbt, wie sie den Odysseus rettet: leicht und

glücklich ist seine Fahrt, aber daheim erwartet ihn der Meuchelmord von dem untreuen Weibe, die unterdeß einen andern gefreit. Aegisth entspricht vollkommen den Freiern der Penelope und die Umkehrung besteht eben darin, daß Penelope den Freiern widersteht, Klytämnestra sich dem Aegisth vermält hat, was denn zugleich erklärt, weßhalb hier nur einer sein kann, während dort besser viele sein müssen. Der siegreiche Heeresfürst wird das Opfer des Mords; aber sei es auch zum Theil ein Mord aus Rache, so kann er nicht ungerochen bleiben; Klytämnestra selbst und Aegisth müssen fallen. Dies liegt nothwendig in der poetischen Logik, deren Schlüssen wir nun schon so oft begegnet sind; zugleich aber zeigt sich nun hiedurch eine wesentliche Verschiedenheit zwischen der Atridenfabel und Odyssee, die man ihrem Prinzip nach entgegengesetzt nennen könnte. In der Odyssee nämlich sind durch den Hauptgedanken gleich zwei feste äußerste Punkte gegeben, welche die Composition nicht überschreiten kann; die Leiden des verschlagenen Odysseus, seine endliche Heimkehr und die Rache an den übermüthigen Freiern. Mit diesem frohen Ausgange ist das Ganze rund geschlossen und alles fehlt an einer Forderung zu fernerer Ausdehnung und Fortspinnung des Stoffes, so daß die Volkspoesie innerhalb dieser gegebenen Grenzen das Feld ihrer Thätigkeit um so bestimmter angewiesen fand. Ganz anders nun in den Geschichten, deren Mittelpunkt die Heimkunft und Ermordung Agamemnons ist, denn hier macht sich ganz im Gegensatz jener festen Begrenzung vielmehr ein extensives Prinzip geltend, indem der plötzliche Mord womit nun einmal der froh Heimkehrende empfangen werden mußte, eben so sehr einer vorausgehenden Ursache, als einer nachfolgenden Vergeltung bedarf. Waren nun die Vorgänge, welche man zu diesen zwiefachen Zweck erfand, in sich nicht selbständig sondern auch nur wieder vorhergehender Ursachen, oder nachfolgenden Wirkungen bedürftig, so mußte sich natürlich jene tragi-

sche Reihe Glied um Glied, oberhalb wie unterhalb, immer weiter fortsetzen.

Die Atridenfabel hat sich, gleichzeitig mit der Odyssee gebildet und so muß es sein, wenn beide auf einander Einfluß geübt haben sollen. In der Ilias finden wir von den wesentlichsten Punkten noch so gut als gar nichts, weder die Geschichte von Agamemnons Vorfahren noch von seinen spätern Schicksalen und denen seiner Nachkommen tritt hier irgend hervor, Agamemnon und Menelaus sind Brüder, und sind des Paris und der Helena wegen nach Troja mit Heer gezogen: das ist alles was die Ilias giebt. In der Odyssee dagegen kommt nicht nur die Ermordung durch Aegisth und Klytämnestra, sondern auch Orest schon als Rächer vor. Das nähere Verhältniß der Atridenfabel zur Odyssee wird noch klärer, wenn Orest, der immer der berühmte Orest heißt, also doch wohl der schon im Volksgesange gefeierte, dem Telemach als nachahmungswürdiges Beispiel hingehalten wird; so Od. I, v. 298. Ja die Sache läßt sich auch noch weiter mit guter Sicherheit verfolgen. Die Ermordung Agamemnons auf der Heimkehr, der Tod, den er nicht in der Schlacht, sondern in seiner Heimath und am Mahl findet, ist offenbar der nächste Zug, der sich an den Fabelstand der Ilias angesetzt hat, und gerade dieser steht in so deutlicher Beziehung zur Odyssee. Wir würden an diesen bestimmten Gegensatz zur Odyssee, als an das vitale und productive Element unserer Fabel, schon für sich nicht zweifeln dürfen, aber die Odyssee (XI, 406) faßt ausdrücklich so auf. Die Seele Agamemnons spricht zu Odysseus:

οὔτε μέ γ' ἐν νήεσσι Ποσειδάων ἐδάμασσεν
ὄρσας ἀργαλέων ἀνέμων ἀμέγαρτον ἀϋτμήν,
οὔτε μ' ἀνάρσιοι ἄνδρες ἐδηλήσαντ' ἐπὶ χέρσου·
ἀλλά μοι Αἴγισθος τεύξας θάνατόν τε μόρον τε,
ἔκτα σὺν οὐλομένῃ ἀλόχῳ, οἰκόνδε καλέσσας,
δειπνίσσας, ὥς τίς γε κατέκτανε βοῦν ἐπὶ φάτνῃ —

Und dann den Odysseus anredend:

ἤδη μὲν πολέων φόνῳ ἀνδρῶν ἀντεβόλησας,
μουνὰξ κτεινομένων, καὶ ἐνὶ κρατερῇ ὑσμίνῃ·
ἀλλά κε κεῖνα μάλιστα ἰδὼν ὀλοφύραο θυμῷ
ὡς ἀμφὶ κρητῆρα, τραπέζας τε πληθούσας,
κείμεθ' ἐνὶ μεγάρῳ, δάπεδον δ' ἅπαν αἵματι θῦεν.

Dies ist im Allgemeinen Agamemnons Ermordung, sie wird an mehreren Stellen der Odyssee erzählt und zwar mit Einzelheiten, welche ebenso wesentlich als bedeutsam von der spätern Darstellung abweichen, wovon sogleich. Nun mußte aber auch ein Grund dieses Meuchelmords erfunden werden; bei Sophokles und Aeschylus gilt hier für Klytämnestra besonders die Opferung Iphigeniens durch Agamemnon: ein Zug, den die Odyssee noch nicht kennt, weit weniger freilich noch die Ilias.

Aegisth heißt zwar überall in der Odyssee ein Sohn des Thyest, doch wird jener Frevel des Atreus nicht eigentlich erwähnt und in der Ilias scheint vielmehr ein friedliches Verhältniß angenommen, sowohl zwischen Atreus und Thyest, als auch wiederum zwischen Thyest und Agamemnon, denn von dem forterbenden Scepter heißt es (Il. II. v, 106):

Ἀτρεὺς δὲ θνήσκων ἔλιπεν πολύαρνι Θυέστῃ
αὐτὰρ ὁ αὖτε Θυέστ' Ἀγαμέμνονι λεῖπε φορῆναι.

Hienach müßte nun jene Unthat des Atreus erst eine spätere Erfindung zum Behuf einer Erklärung der That des Aegisthos sein. Und daß man nur eben für die That des Aegisthos Grund suchte, dies verräth sich namentlich durch eine Variante der Fabel, welche bei Aeschylus sehr unschuldig neben jener andern, dort mehr urgirten, begegnet. Atreus soll nämlich das Weib des Thyest verführt haben (Aeschyl. Agam. v. 1195), was ganz unverkennbar nach der Analogie der Verführung Klytämnestrens durch Aegisthos erfunden ist, wofür es auch überdies das Gegengewicht abgeben sollte. Aber auch für jene andere Gestalt des Verbrechens, das Atreus einmal begangen haben

muß, damit sein Sohn Agamemnon nicht ohne Grund falle, lassen sich Ausgangspunkte angeben, sogar oberhalb und unterhalb, so daß durch diese die in der Mitte liegende Erfindung ziemlich bestimmt vorgezeichnet war. Hielt man den in der Odyssee so stark urgirten Zug fest, daß Agamemnon beim Mahl ermordet wird, so mußte man darauf bedacht sein auch, um alles bedeutsamer zumachen, ein Verbrechen des Atreus zu erfinden, bei dem das Mahl eine Rolle spielt; anderseits nun giebt es eine Fabel vom Großvater des Atreus Tantalus, welche in sich die Gewähr eines hohen Alters zu tragen scheint. Tantalos nämlich, der das Mahl der Götter genoß, wollte auch sie wieder bei sich bewirthen; theils nun wohl um ihnen das Theuerste vorzusetzen, dann aber auch wie es heißt in dem freventlichen Gelüst, die Allwissenheit der Götter auf die Probe zu stellen, schlachtete seinen eignen Sohn Pelops; man vergleiche hiemit die alte Fabel, welche Hesiod (Theog. v. 535) von der List des Prometheus erzählt. Nun erkannten die Götter zwar die Sache sogleich, nur die einzige Demeter, welche um ihre Tochter trauerte, vergaß sich, ein Stück zu essen; dies war gerade die Schulter, welche später dem Pelops von Elfenbein ersetzt wurde. Beide Züge nun, das Mahl in der Odyssee und dieses Schlachten und Vorsetzen des eignen Kindes zusammengehalten, so scheint dies ganz unverkennbar als mitten inne liegend jene Greuelthat des Atreus zu ergeben. Spätere Dichtung hat nun wieder hiefür den Grund gesucht und nach naher Analogie denselben in der Rache für die Schändung der Gemalin des Atreus, Aeropa, durch Thyest sehr bald gefunden; nicht minder wollte man denn auch wieder für Atreus That eine noch näher liegende Rache als die an Agamemnon; so ersann man, auf Veranlassung des Orakels, eine abermalige Schändung, aus der Aegisth entsprungen sei; Fabeln welche eben so spät als wohlfeil und schlecht sind. Aber auch selbst zugegeben, daß sich aus dem Stillschweigen Homers noch nicht mit Sicherheit auf das Nichtvorhanden-

sein der Fabel von dem Mahl des Atreus schließen läßt, so bleibt jedenfalls die Beziehung auf das Mahl an dem Agamemnon durch Aegisth fällt, ja der Parallelismus mit demselben eben so augenscheinlich, als anderseits die Beziehung unter den verschiedenen blutschänderischen Thaten, welche von Geschlecht zu Geschlecht wiederkehren, und deren poetische Wirkung gerade in solcher Wiederkehr liegen soll. Durch diese Consequenz der Verbrechen und der Leiden bekam denn nicht nur die Atridenfabel ihre große Düsterheit, sondern es entwickelte sich hiemit zugleich auch die Schicksalsidee des in dem Geschlecht forterbenden und fortwuchernden Unheils, welches weiterhin alle Erfindungen beherrschte, die etwa noch zu der Fabel hinzutraten. Und eben die Idee eines solchen Anhäufens von Leid und Schuld scheint nur den Tantalus erst zum ältesten Stammvater des Atridenhauses gemacht zu haben, denn in der Ilias reicht der Stammbaum nicht weiter als zum Pelops hinauf. Das schon oben besprochene Scepter hat Hephästos dem Zeus gemacht, dieser giebt es dem Hermes, dieser dem Pelops, Pelops dem Atreus u. s. w., wo denn Tantalus ganz fehlt. Auch in jener Unterweltsscene der Odyssee erscheint der leidende Tantalus gleichsam bloß als Staffage der Unterwelt, weder erfahren wir sein Verbrechen noch sein Geschlecht und alles scheint darauf zu führen, daß erst die Folgezeit dies hinzugedichtet; namentlich deutet der Name, dessen Verwandtschaft mit τάλας und τλάω wohl unleugbar ist, auf seinen Ursprung als bloße leidende Figur des Schattenreichs. Wie überall, so war der nachfolgenden Poesie auch hier der Weg gezeigt, den Grund solchen Leidens nicht unbestimmt zu lassen. Was endlich seine Gemeinschaft mit Zeus und seinen Antheil an den seligen Göttermalen anlangt, so sind diese wohl erst später erdichtet, um den nachfolgenden Leiden Gegengewicht und Folie, der ganzen Fabel aber eine schönere allegorische Bedeutung zu geben von der Schwäche des Menschen, der nicht gemacht ist mit Göttern zu verkehren.

Aber auch jene Theile unseres Mythus, welche schon bei Homer in großer Ausführlichkeit vorhanden sind, ließen den nachfolgenden Dichtern noch vortheilhafte Aenderungen und gewisse Verschiebungen übrig, wodurch der poetische Inhalt nur noch reiner und voller hervortrat. Der Mord Agamemnons wird an zwei Stellen der Odyssee sehr ähnlich erzählt, erstlich den Telemachus beim Menelaus (IV, 520) und dann dem Odysseus vom Schatten Agamemnons selbst (XI. v. 405), wovon die erstere Stelle nur noch ausführlicher ist. Agamemnon ist durch Hülfe der Here einem Sturm glücklich entkommen, welches ihn auf ein seiner Heimat benachbartes Land verschlägt, wo gerade Aegisthos wohnt. Dieser hat Späher ausgestellt, die ihn von Agamemnons Ankunft sogleich benachrichtigen sollen, überdies hat er einen Hinterhalt gelegt. Agamemnon erscheint, küßt die heimische Erde, Aegisth nähert sich ihm mit falscher Verstellung, ladt ihn zum Mahle in sein Haus ein, woselbst jener denn durch die im Hinterhalt aufgestellte Schaar sammt allen Seinen niedergemetzelt wird. Die Stelle hat mit jener spätern den Vers gemein:

δειπνίσσας, ὥς τίς τε κατέκτανε βοῦν ἐπὶ φάτνῃ

wozu die letztere noch in Bezug auf den Mord der Genossen verstärkend hinzufügt:

νωλεμέως κτείνοντο, σύες ὣς ἀργιόδοντες

Ueberhaupt scheint die Erzählung im elften Buch trotz der mindern Ausführlichkeit in Schilderung des Mordes selbst spätern Ursprung zu verrathen und namentlich muß auffallen, daß im vierten Gesange auch mit keinem Wort der Klytämnestra Erwähnuug geschieht, als hätte sie nach der Ansicht jener Stelle gar keinen Antheil an der That. Dies ist in dem spätern Buch allerdings der Fall, denn erstlich tödtet Klytämnestra die Cassandra und kommt dann herzu, um Agamemnon erbarmungslos sterben zu sehen. In demselben Maß nun, als hier Klytämnestra hervortritt, die an dem frühern Ort ganz aus dem Spiel blieb,

hat spätere Dichtung sie mehr und mehr in den Vorgrund gezogen. Bei Aeschylus rühmt sie sich mit eigner Hand den Mord vollbracht, dreimal zugestoßen und des Blutes sich gefreut zu haben, wie die Erde über den Thau; gleichwohl hat Aeschylus doch auch den Aegisth noch daneben, welchen Sophokles, in dieser Art noch weiter fortschreitend, sogar ziemlich in den Schatten stellte. Und offenbar hat die Fabel von Agamemnons Tod, wenigstens soweit es diesen selbst anlangt, durch solche Aenderung gewonnen, denn das Tragische wächst, je mehr der Schlag aus der Nähe fällt, je mehr der Tod von der Hand derer kommt, von denen vielmehr Liebe und Treue zu erwarten stand: also war hiezu Agamemnons Gemalin geeigneter als deren Buhle Aegisth. Nicht minder gewann, um es schon hier zu sagen, die Poesie durch die allmälige Ausscheidung jenes andern homerischen Zuges, daß nämlich Klytämnestra die Kassandra tödtet; Aeschylus ließ diesen Tod nicht selbst in dem Stück vorkommen, wenn er sich aber doch noch der Eifersucht der Klytämnestra als eines Beweggrundes zum Mord Agamemnons bediente, so schied Sophokles mit sehr richtigem und feinem Gefühl auch dieses aus, denn die große Schicksalsidee hätte leiden müssen, je mehr dergleichen äußerliche und verschiedenartige Motive mitwirkten. Und so war es denn auch drittens ein offenbarer Gewinn für die Fabel, wenn die homerische Dichtung sich dahin änderte daß Agamemnon nicht durch kriegerischen Ueberfall in dem Hause seines Freundschaft heuchelnden Feindes, sondern in seinem eignen Pallast, wo er Ruhe nach allem Leiden finden sollte, durch die Gattin und den Eindringling den Tod fand. Vielleicht machte Aeschylus erst diese Aenderung, man ist aber nachher mit Recht nicht mehr davon abgewichen. Nun konnte ferner in der Stellung der Klytämnestra keine Aenderung gemacht werden, ohne daß auch in dem Motiv ihrer That, je nach den verschiedenen Antheil, auch eine entsprechende Aenderung nothwendig wurde. wurde dies gefunden und überhaupt ruhte die Dichtung nicht

Sehr bald eher als bis sie ziemlich alle Theile der Fabel auf den Punkt einer gewissen innern Nothwendigkeit erhoben hatte, wo denn auch allein erst die Stabilität eintreten konnte. Diese Beschaffenheit macht eine ordentliche Construction der Fabel möglich.

In der Heimath also muß Agamemnon leiden, der den Schlachten entgangen ist, nicht von einem nachstellenden Feinde, sondern von seiner Gemalin. Aber welchen Grund soll nun Klytämnestra wohl haben ihren Gemal so meuchlerisch zu verfolgen? Welchen wohl nur anders, als wieder die Rache? Und was soll Gegenstand dieser Rache sein? Hier werden wir eben so natürlich als unausweichlich auf die Fabel von Iphigeniens Opferung geführt; denn fragen wir, was dem Weib noch höher stehen könne als der Gatte, gegen den sie einmal nach anderweiter Forderung der poetischen Fabel ihr Schwert zücken muß, so giebt es darauf nur eine einzige und sehr bestimmte Antwort: ihr Kind. Gegen dies nun muß wiederum Agamemnon sich vergangen, dies muß er der Mutter entrissen haben. Wie aber kann er es thun, denn sie ist ja zugleich auch sein Kind? Also muß er selbst gezwungen sein. Von wem? Von einer Gottheit, denn wer sonst könnte den Vater zur Opferung seines Kindes zwingen, daß er nicht vielmehr gegen diesen angekämpft haben sollte, um nur sein Kind zu retten. Hiemit bietet sich nun zugleich noch eine besondere Tiefe an, welche die darstellende Kunst der Tragiker sich nicht entgehen ließ, wiewohl sie dies erst zuletzt gefühlt zu haben scheint, ich meine den Gedanken, der in der erhaltenen Iphigenie so herrlich ausgebildet ist, daß Agamemnon in den Augen der Klytämnestra als ein harter fühlloser Vater, ja als ein Blutdürstiger erscheint, während er doch selbst nur der am tiefsten Leidende und fast am meisten Opferrede ist, der nur mit dem herzzerreißenden Schmerz des Vaters der Gottheit gehorcht. Er steht der Klytämnestra in der Trauer über den geforderten Tod seines Kindes ganz gleich, nur die männliche Ge-

sinnung und Kraft unterscheidet ihn, womit er selbst die Vatergefühle in sich verleugnet, um nur der Gottheit zu gehorsamen. Dies ist eben so groß und herrlich als wahr und natürlich im Unterschied der Charaktere von Mann und Weib gedacht, und die schmerzliche Verkennung giebt zugleich die schönsten Elemente rührender und illusorischer Darstellung her. Doch, wie gesagt trat diese schönste Auffassung erst zuletzt und in Verbindung mit andern Umgestaltungen der Fabel ein, wovon sogleich.

Man hatte sich nun entschieden, Artemis die Gottheit sein zu lassen, welche das Opfer Iphigeniens heischen mußte, und dies sehr natürlich darum, weil ihr in ältester Zeit wirklich Menschenopfer gebracht zu sein scheinen, wovon sich denn noch zuletzt in Sparta und Tauri die Nacherinnerung erhalten. Artemis aber wiederum muß einen Grund haben jenes Opfer zu fordern; die Flotte der Griechen sieht sich durch widrige Winde zu Auiis aufgehalten, der Seher Kalchas verkündet aus den Opfern; Artemis sei beleidigt. Von wem? gewiß von Agamemnon. Wie dies? Er hat ihren heiligen Hirsch erlegt; andere dichteten andere Ursachen: so soll er sich gerühmt haben, man denke an die Parallele der Niobe, des Marsyas und Thamyris, sie in der Schützenkunst zu übertreffen. Euripides (s. Prolog der taurischen Iphigenie) giebt wieder noch etwas anderes, was aber ganz das Ansehn volkspoetischer Erfindung trägt: Agamemnon hat der Göttin gelobt, ihr das Schönste zu opfern, was das Jahr brächte, dies aber wurde gerade bei dem sichtbaren Zorn der Göttin durch den Seher von Agamemnons ältester Tochter Iphigenie ausgelegt, welche in jenem Jahr zur Jungfrau herangereift. Agamemnon opfert sie nun, und er muß sie wirklich opfern, falls der Zweck erfüllt werden soll, dem diese Fabel doch nur ihre Entstehung dankt, denn Klytämnestra soll für den von ihr wirklich vollzogenen Mord auch eine eben so wirkliche Veranlassung haben. Es wurden vorhin die Spuren nachgewiesen, daß dies allerdings die älteste Gestalt der Fabel gewesen, die noch bei

den Tragikern nachwirkte und erst so konnte das neue Glied geeignet sein sich dem Ganzen der Atridenfabel gleichartig anzuschließen, welche schon im Tantalus das Schlachten seines Kindes Pelops giebt, dann bei Atreus das Schlachten seines Bruderkindes: dem entsprechend und als forterbende Rache nun auch bei Agamemnon das Schlachten seiner eigenen Tochter, dafür zur Vergeltung sein Tod durch Klytämnestra, und diese That wieder gerächt durch Orest, ihren Sohn. Wir haben hier eine ununterbrochene Progression sich entsprechender und steigernder Unthaten, welche die Volkspoesie nicht umsonst so zusammengestellt hat, eine Progression, die nun, man möchte sagen mit mathematischer Sicherheit den Werth ergiebt, welchen darin ursprünglich die Opferung Iphigeniens hatte und haben muß, wenn die Reihenfolge nicht an dieser Stelle gestört sein und ausweichen soll: nämlich die wirkliche Schlachtung und den gezwungenen unfreiwilligen Tod der Jungfrau. Und so war denn die düstere Schicksalsconsequenz, die das Atridenhaus zu Grunde richtet, um ein sehr wirksames Glied bereichert: der Tod der Jungfrau in voller Lebensblüthe und ihre Hinrichtung durch den Vater durfte als gesteigerte Buße für den Frevel des Atreus gelten, so wie sie anderseits ein gewichtiges Motiv für die That der Klytämnestra hergab. Daß nur diese Absicht eigentlich die ganze Fabel ins Leben gerufen, wird uns am besten durch eine Variante verbürgt, welche denselben Zweck im Auge hat, aber viel schwächer erfüllt. Aehnlich als man der Helena vor dem Menelaus andere Freier und Männer gab, vermälte man nun auch Klytämnestra vor dem Agamemnon mit einem Tantalus, einem Sohne Thyests, den Agamemnon getödtet haben soll, um ihm seine Gemalin zu entreißen, eine Fabel welche die ältern Tragiker und auch Euripides nicht zu kennen scheinen, weil letzterer namentlich in der Elektra, wo er im Munde der Klytämnestra alles ihr von Agamemnon zugefügte Leid hervorsucht, doch davon keinen Gebrauch macht. Sie begegnet zwar erst in der erhal-

tenen aulischen Iphigenie (V. 1150) also der spätesten von allen: dennoch ist diese Erfindung, welche wiederum den Verführungen des Aegisth, des Atreus u. s. w., parallel geht, sicherlich volkspoetisch, wahrscheinlich auch alt und sogar älter als die Iphigenienfabel selbst, von der sie nur verdrängt wurde, weil diese, an jene andere Reihe anknüpfend, das Intentionirte ungleich vollständiger und poetischer leistete. Auch Pausanias erwähnt die letztere Variation der Fabel (Corinth. c. 22).

Wie nun Agamemnon, den der Mythus, sich selbst getreu, einerseits als schuldig darstellt, durch das Beil der Klytämnestra fallen muß, so ist ihr wieder durch Agamemnons und ihren eignen Sohn der Tod als unerläßliche Strafe verhängt. Aber auch er, der dem vergeltenden Schicksale seine Hand lieht, ist darum noch nicht von aller Schuld frei: an Orests Fuß, so drückt es die Volkspoesie aus, heften sich die Erinnyen. Dies ist eigentlich das letzte Glied der Atridenfabel, deren leitende Idee Jammer und Verbrechen, Schnld und Rache ist, die wie Kettenglieder in einander greifen. Je mehr sich diese Consequenz herausbildete, um so mehr macht sich auch das Bedürfniß und Verlangen rege, endlich noch Befriedigung und Versöhnung eintreten zu sehn. Hiezu hat nun die Poesie, sei es des Volks, oder schon Einzelner, mehrfache Schritte gethan; zunächst gehört dahin jene Wendung, welche wir in den Eumeniden des Aeschylus haben, wonach Orest im Gericht des Areopags durch die Huld der Athene, welche das wenn auch nicht Ausschlag gebende doch gleichmachende Steinchen gnadenvoll hinzuwirft, förmlich von der Schuld befreit und von den Erinnyen erlöst wird. Dasselbe suchte man noch durch eine andere, wahrscheinlich doch spätere Wendung zu leisten, welche sich mit der eben angegebenen nur mühsam vereinigen läßt; dies ist die vom Apollo als Bedingung der Sühne aufgegebene Heimführung des taurischen

Dianenbildes, welche den Inhalt der taurischen Iphigenie des Euripides ausmacht.

Man versuchte zwar späterhin auch noch das Tragische in derselben Art fortzusetzen, so daß wieder der Sohn des Aegisth, Aletes, Orest nachstellte, allein die Neigung hatte sich nun einmal, wie es scheint, seit der Odyssee Orests angenommen, er durfte nicht sterben, das Elend, Mord um Mord, durfte hier nicht weiter gehn, und man wendete die Sache vielmehr so, daß Orest diesem Aletes Reich und Leben nahm. Der alte Brudergroll sollte ausgeglichen werden, was die spätere Sage so bewerkstelligte, daß Orest die Tochter des Aegisth, Erigone, sich vermält. Dies erzählt Pausanias; anders Hygin, welcher sie vielmehr von Orest verfolgt und von der Diana durch die Luft errettet werden läßt, also eine oberflächliche halbpassende Wiederholung der Fabel von Iphigenie. Durchdringender schon war eine andere ganz ähnliche Idee, nämlich durch eine Vermälung des Orest einen noch früheren Ausgangspunkt des Elends zu versöhnen. Von Helena kam eigentlich das ganze Schicksal über die Atriden: so wollte man denn zu symbolischer Begütigung den Orest mit der Tochter der Helena und des Menelaus, Hermione, vermälen. Eine Tochter der Helena, die sie zurück gelassen, kommt zwar schon in der Ilias (III, v. 175) vor, aber in dieser Verknüpfung ist die Fabel spät und ziemlich wohlfeil. Gleichwohl haben große Dichter, wie Sophokles, der sowohl einen Aletes als eine Hermione gedichtet, sie nicht verschmäht. Und zwar war die Intention der Volkspoesie, auf diese Weise das alte Leid gründlich auszusöhnen, so stark, daß man selbst eine Unbequemlichkeit nicht scheute. Hermione nämlich war nach einer frühern poetischen Composition schon an den Sohn Achills, Neoptolemos, vergeben, man sieht übrigens, nach demselben Gedanken um den Tod Achills, dessen Ursache Helena geworden, solcher Gestalt aufzuwiegen. Nun aber zog die Volkspoesie es vor jene frühere Verbindung gleichsam zu corrigiren und diese

Hermione vielmehr besser dem Orest zu geben. Was war zu thun? Orest mußte den Neoptolemos tödten: allerdings das nächste, aber nicht das beste Mittel zu solchen Zweck. Ihm und der Hermione gab man einen Sohn Tisamenos, den man Kriege mit den Herakliden führen ließ. Elektra aber wurde zur Entschädigung für ihr Leid dem Pylades vermält und dieser hiedurch zur Belohnung für seine Mithülfe an der Rache dem Atridengeschlecht näher verbunden.

Aber in diesem spätern Bemühen die allzu hoch gehäuften Schicksale der Atriden zu mildern und aufzuwiegen, ging man auch noch weiter in die Fabel zurück. Jener unschuldige Tod der Jungfrau am Opferaltar verfehlte die beabsichtigte Rührung nicht, die Poesie selbst, die es so gefügt hatte, ließ sich später rühren und erfand, dem Wunsch der Hörer gemäß, jene milde gnadenvolle Rettung durch die Gottheit, welche an Stelle der Jungfrau, die sie nach Tauri entführte und zu ihrer Priesterin machte, einen Hirsch schlachten ließ. Allein diese Erfindung liegt offenbar seitab von dem großen tragischen Hauptzuge des Gesammtmythus, noch mehr seitab liegt freilich die Wendung, welche wir in der erhaltenen aulischen Iphigenie haben, daß die Jungfrau selbst den Tod begehrt und sich heroisch dem Vaterlande weihen will. Und hier stoßen wir denn auf eine höchst bemerkenswerthe Variante, welche eben auch nur dazu dienen sollte, das Grausame der That, der wirklichen Opferung nämlich, von Agamemnon abzunehmen. Stesichorus, derselbe welcher auch in seiner Palinodie so frei mit der Fabel von der Helena umging, und dies ist dem Lyriker schon eher zu verzeihn, ließ zwar in Aulis eine Iphigenie geopfert werden, allein nicht die Tochter Agamemnons, sondern vielmehr die Tochter der Helena; die leitende poetische Intention dabei war überdies, daß die Tochter der Helena die Schuld der Mutter büßen solle. Diese Erfindung nun steht auf der andern Seite der von der Errettung der *Jungfrau* durch Artemis vollkommen parallel, sie sollte dasselbe

leisten; sie muß nothwendig früher gewesen sein und wurde durch jene, welche in besserem Einklange mit der Totalität der Fabel stand, erst verdrängt; nun kann aber die anfängliche wirkliche Opferung gar nicht augenscheinlicher bewiesen werden. Auch die Variation des Stesichorus war, einzeln genommen, allerdings poetisch gedacht und brachte auf einer Seite auch neue Bedeutsamkeit und Verbindung hinzu, aber Glück genug, daß man in der Rettung durch Artemis noch zeitig etwas Vollkommneres erfand, was nicht gar so hart gegen die übrige Consequenz verstieß. Es muß den griechischen Tragikern hoch angerechnet werden, daß sie diese Fabel des Stesichorus, wie es doch scheint, gänzlich abgelehnt haben; auch Euripides, der sogar in der Helena dem Lyriker folgte, that es in diesem Fall nicht, nur, da die Franzosen ihre classische Tragödie so gern als Fortsetzung der griechischen ansehn — nur Racine war unpoetisch genug, um diese, auch bei Pausanias Corinth. p. 125 überlieferte Fabel des Stesichorus aufzunehmen: sie ergab ihm seine Eriphyle, die statt der Iphigenie stirbt.

So schön nun aber auch die Errettung durch Artemis an sich ist und so sehr sie die Fabel der Opferung, diese einzeln betrachtet, verschönert und steigert, so zerstört sie doch jene große tragische Progression, welche das Ganze als Einheit zusammenhält. Geht Iphigenie willig in den Tod, dann fällt zumal das Grausame der That Agamemnons ganz fort, Agamemnon begeht auch noch nicht einmal dem Anschein nach ein Verbrechen und vollends wenn ihm sowohl als der Klytämnestra die Rettung der Jungfrau durch die Gottheit kund wird, wie dies doch deutlich in der aulischen Iphigenie geschieht, dann ist nicht bloß der fortlaufende Zusammenhang der Atridenfabel gefährdet, nicht bloß das Motiv für die folgende Ermordung Agamemnons durch Klytämnestra herausgenommen, sondern hiemit recht eigentlich das aufgegeben, woher die ganze Fabel doch nur ihren Ursprung herleitet. Dies erwogen, so muß ich es von neuem unwahr-

scheinlich finden, daß Aeschylus, der seiner Natur nach überall so wesentlich auf das consequente Zusammenfassen einer ganzen zusammenhängenden Fabelreihe ausgeht, nicht auch die wirkliche Opferung sollte gehabt haben, auf welche ja sogar Sophokles in der Elektra noch hindeutet; daß aber Aeschylus den willigen Tod Iphigeniens nicht kannte, scheint nach dem Agamemnon gewiß. Sehr zu Statten kommt diesen Betrachtungen unser obiger Beweis, daß die aulische Iphigenie noch einem spätern Dichter als Euripides angehöre; denn ihre Composition, so hoch vortrefflich sie an sich als einzelnes Stück ist, untergräbt doch schon den Hauptstamm des volkspoetischen Baums, der bis dahin immer höher und gerader aufgeschossen. Zwar wiederholt sich auch hier im Großen schon früher die Erscheinung, der man in allen volkspoetischen Entwickelungen und in allen mythischen Krystallisationen begegnen wird, daß, während sich immer ein Theil nach dem andern bequemt, damit das Fremdartige und Ungleichartige ausgesondert werde, und während so immer die Aufnahme neuer Elemente zugleich das Abfallen anderer nach sich zieht, daß alsdann vielleicht gar das ursprünglichste Glied ganz zurücktreten muß. Die cyclische Poesie scheint als Motiv der Ermordung allerdings die Eifersucht urgirt zu haben, in der Odyssee tödtet Klytämnestra mit eigner Hand die Kassandra und nach der Ilias würde Agamemnon mit dem Beispiel des Ehebruchs der Klytämnestra sogar vorangegangen sein, denn nach I, 113. heißt es, daß er die Chryseis der Klytämnestra vorzieht. Allein das Tragische der Fabel wird gereinigt und verstärkt in demselben Maaß, als diese Seite im Schatten verschwindet, wie denn auch Aeschylus und Sophokles trefflich gefühlt haben, ja schon vor ihnen die Volkspoesie, als sie an Stelle dessen ein anderes Motiv in der Opferung Iphigeniens setzte.

Solche Schwankungen, solche stete Versuche durch immer *festere* und ausgebreitetere Analogieen den Mythus in sich be-

deutsam zu machen und abzuschließen, etwas bald so, bald so zu legen, bis endlich das Rechte gefunden ist, diese stete Unruhe, dieses stete Streben nach Ausdehnung und Consequenz und wieder Ausdehnung, verbürgt recht eigentlich das selbständige Leben der poetischen Stoffe, die, wie alles Lebende, zuletzt wieder an ihrer Zerstörung arbeiten. Solche auflösende Elemente enthält ganz vorzüglich schon die erhaltene aulische Iphigenie, noch mehr die taurische des Euripides, welche diesem Stoff sehr ungehörige Erkennungsscenen einflicht und somit der Großartigkeit der Gesammtfabel unzweifelhaften Abbruch thut. Aber wie die taurische Fabel selbst erst eine spätere, mehr eine Weiterbildung als Fortbildung der aulischen ist, eine Erweiterung, welche nur auf Kosten der aulischen geschehen konnte, so blieb man wiederum auch nicht bei dieser taurischen stehn, sondern dichtete ganz an demselben Faden noch Ferneres. Hygin erzählt uns dies in seiner 122sten Fabel, Aletes überschrieben: Ad Electram Agamemnonis et Clytaemnestrae filiam, sororem Orestis, nuncius falsus venit, fratrem cum Pylade in Tauricis Dianae esse immolatos. Id Aletes, Aegisthi filius, cum rescisset, ex Atridarum genere neminem superesse, regnum Mycenis obtinere coepit. At Electra de fratris nece Delphos sciscitatum est profecta. Quo cum venisset, eodem die Iphigenia cum Oreste venit eo. Idem nuncius, qui de Oreste dixerat, dixit Iphigeniam fratris interfectricem esse. Electra ubi audivit id, truncum ardentem ex ara sustulit, voluitque inscia sorori Iphigeniae oculos eruere, nisi Orestes intervenisset. Cognitione itaque facta, Mycenas venerunt et Aleten Aegisthi filium Orestes interfecit, et Erigonam, e Clytaemnestra et Aegistho natam voluit interficere: sed Diana eam rapuit et in terram Atticam sacerdotem fecit. Orestes autem Neoptolemo interfecto, Hermionem Menelai et Helenae filiam adductam conjugem duxit, Pylades autem Electram Agamemnonis et Clytaemnestrae filiam duxit. Daß diese Stoffe aus Tragödien, wahrscheinlich nur aus einer einzigen des Euripides, ausgezogen sind, liegt am

Tage. Setzte man doch auf ähnliche Weise und nicht minder ungehörig, um nur rührende Erkennungs- und Verkennungsscenen zu haben, die Odyssee fort: Odysseus muß noch einmal tragischer Gegenstand werden; Sein Sohn von der Circe, Telegonus, muß auch den Vater, den er nicht erkennt, tödten. Sophokles selbst hatte diesen Stoff unter dem Titel *Νίπτρα ἢ Ὀδυσσεὺς ἀκανθόπληξ* bearbeitet und ihm gewiß Schönes abgewonnen, aber mit der Hauptfabel der Odyssee zusammengehalten, muß man einen solchen späteren Anwachs verkehrt und widersprechend nennen.

Desto glücklicher wieder wurden in nachhomerischer Zeit andern Mythen ausgebildet, welche nahen Zusammenhang mit unserer Atridenfabel haben; indem wir nun in diesem Baume von Zweig zu Zweige fortsteigen wollen, werden wir uns, nicht ohne Bewunderung, mitten in dem üppigsten und schönsten Wachsthum griechischer Volkspoesie befinden, die in homerischem Grunde ihre Wurzeln hat.

Homer kennt Agamemnon und Menelaus als Brüder, die Helena als entführte Gemalin des Menelaus; in der Ilias wird Klytämnestra als Gattin Agamemnons nur eben ganz gelegentlich genannt und bloß genannt, in der Odyssee erscheint sie als solche nur noch ausdrücklicher, aber daß Helena und Klytämnestra Schwestern wären, davon ist im Homer keine Spur. Erst die nachfolgende Volksdichtung hat dies so gefügt, mit ihrem Interesse nämlich alle Theile und Gestalten einer Fabel immer näher unter einander zu verbinden und wo möglich symmetrisch anzuordnen. Aber Kastor und Pollux sind nach der Ilias Brüder der Helena (III, 237), die Mutter wird nicht genannt und es heißt ferner von ihnen schlechtweg, daß sie zu Lacedämon begraben lägen. Dagegen im elften Buch der Odyssee (v. 298) wird Leda als Gemalin des Tyndareos genannt und Kastor und Pollux heißen ihre Kinder vom Tyndareos, auch ist hier schon ihres wechselnden Lebens und Todes gedacht. Vergleichen

wir nun hiemit den homerischen Hymnus auf die Dioskuren, der das Gepräge eines hohen Alters zu tragen scheint und wahrscheinlich sogar eines höhern, als eben erwähnte Stelle der Odyssee, so heißen hier Kastor und Pollux Söhne des Zeus und der Leda und gleich daneben doch wieder Tyndariden, sie werden endlich gepriesen als schützende Genien der Schiffer im Sturm. Was nun die Helena betrifft, so heißt sie sowohl in der Odyssee (IV, v. 219) als auch in der Ilias (III, v. 199) Tochter des Zeus, *Διὸς ἐκγεγαυῖα*, vergleicht man damit aber die Composition selbst, das Verhalten nicht bloß des Zeus, sondern auch der Menschen zu ihr, so muß bald klar werden, daß jene Benennung die Composition selbst gar nicht durchdringt, sondern erst aus dem nachherigen Mythus später durch solche Sänger im Aeußern hinzugekommen ist, welche an der Composition selbst nichts Wesentliches mehr ändern mochten: ebenso charakteristisch als bedeutsam für die volkspoetische Natur der homerischen Gesänge. Nichts erklärt sich aber leichter, als wie für Helena später die menschliche Abkunft nicht mehr genügte, wie vollends das abwechselnde *δῖα γυναικῶν* (Il. III. 171) und besonders die Variante des Mythus außer Zweifel setzt, welche sie zur Tochter der Venus macht. Wenn nun aber die fernere Volksdichtung die Helden Kastor und Pollux zu Halbgöttern erhob und anderseits Klytämnestra der Helena zur Schwester gab, so hatte sie hier auf einmal erreicht, was sie nur erstreben kann: Symmetrie, Gegensatz, schöne Bedeutsamkeit. Es war ein Schwesterpaar und ein Bruderpaar; wie jenes Mord und Krieg über Meer dem ganzen Volk gebracht, so stellte man in diesem schützende Genien und rettende Helfer in Meeresgefahr auf. Dabei dauerte die Variante ihres Abkommens als Söhne des Tyndareos oder des Zeus fort, und zwar so, daß in Ilias und Odyssee die Abstammung von Tyndareos das vorwaltende ist; in der Ilias zumal werden sie, was damit zusammenhängt, als schlechthin sterblich angesehn. Der Hymnus nun nennt sie Söhne

des Zeus, daneben freilich auch Tyndariden, ihrer Unsterblichkeit wird nicht gedacht; desto mehr muß daher befremden, wenn sie umgekehrt von der Odyssee als Söhne des Tyndareos genannt werden und doch sogar schon ihres wechselnden Aufenthalts in der Unterwelt Erwähnung geschieht. Hier ist Widerspruch und Unklarheit, und allen drei Stellen bleibt nichts weiter gemein, als daß keine derselben etwas vom Schwan und den Eiern der Leda weiß. In der That dankt diese wunderschöne Geschichte nur eben der Variante oder dem Widerspruch ihren Ursprung, und gerade pflegen die schönsten und sinnreichsten Mythen nur so zu entstehn, daß man zwei verschiedene Erfindungen, welche bisher neben einander hergingen, eine die andere ausschließend, einer neuen umfassenderen Erfindung unterzuordnen sucht, welche beides unter einen Gesichtspunkt vereint, den Gegensatz nicht aufhebt, sondern läßt, aber vielmehr poetisch benutzt und erklärt. Dies geschah durch den anmuthigen Schwanenmythus: Leda die einmal nach der alten Sage das Weib des Tyndareos ist, bleibt es auch, aber Zeus hat sich zu ihr gesellt als Schwan; der Streit zwischen dem göttlichen Ursprunge der Kinder und ihrer Unsterblichkeit wird so beigelegt, daß das eine Paar vom Zeus entsprossen und unsterblich, das andere vom Tyndareos und sterblich ist. Nun aber war der Mythus mit sich selbst nicht recht im Klaren und konnte es, seinem historischen Entwickelungsgange nach, auch nicht sein, denn einerseits machten die Dioskuren darauf Ansprüche, beide göttlich und Söhne des Zeus zu sein, anderseits sollte gerade Helena, denn dies war einer der Ausgangspunkte, vom Zeus abstammen: hienach nun konnte der Mythus keine andere Gestalt annehmen, als die folgende, welche sich allerdings vorfindet, nämlich Helena mit den beiden Dioskuren, wie ja schon ihr Name sagt, für Kinder des Zeus zu nehmen, dagegen die bloße Klytämnestra vom sterblichen Vater Tyndareos entsprungen sein zu lassen. Allein so nahe diese, offenbar ältere Gestalt des Mythus auch dem Bedürfniß ent-

sprach das ihn hervorrief, so ließ er doch eine sehr wesentliche Bedingung unerfüllt, denn die symmetrische Gegenüberstellung der Paare war nunmehr aufgehoben. Wie es scheint, wurden mehrfache Versuche gemacht, ehe man das Rechte und wahrhaft Treffende fand. Man sonderte die Helena ganz heraus und legte dem Tyndareos noch eine Tochter zu, um nur mit der Klytämnestra zusammen ein sterbliches Paar zu haben, das den Dioskuren entsprechen konnte: dies war Phöbe; man vergleiche die aulische Iphigenie v. 49. Doch wurde hiemit die Sache nur weitläuftiger aber nicht strikter; der Helena aber ließ sich ihr Anspruch auf die Abkunft des Zeus nicht nehmen, so blieb denn, um nur der dringenden Forderung der Symmetrie gerecht zu werden, nichts übrig als daß einer der Dioskuren, trotz dieses Namens, sich zur Sterblichkeit entschließen mußte, so daß man nun nämlich in je zwei Eiern der Leda ein Geschwisterpaar hatte, je Schwester und Bruder zusammen, die einen als Kinder des Zeus unsterblich, die andern sterblich als Kinder des Tyndareos. Den Kastor traf jenes Loos, der menschlich geborne Bruder der Klytämnestra zu sein, welche beide denn auch eine Variante ordentlicherweise geboren werden läßt; Pollux aber wird der eigentliche Bruder der Helena und unsterblich. Hiedurch nun wurden die bisher gleichgestellten Brüder, in der Ilias beide sterblich, in der Odyssee beide Kinder des Tyndareos, nach dem Hymnus aber beide Söhne des Zeus, auf einmal getrennt und jeder folgte einer andern Analogie. Wer in der Volkspoesie Bescheid weiß, wird sogleich voraussehn, daß hierin Reiz und Aufforderung zu neuen Erfindungen liegt, ganz ähnlich als bei den Eiern der Leda; eine solche Erfindung aber mußte sich durch besondere selbständige poetische Schönheit empfehlen, damit sie sich geltend machen konnte und damit man ihr ihre nothhilfliche Natur nicht ansehe. Dies wurde sehr schön durch die Dichtung geleistet, daß die Brüder die Trennung, welche nunmehr die Verschiedenheit ihres Looses ihnen auferlegt, nicht tra-

gen mögen, daß Pollux aus Liebe zum Bruder diesem in die Unterwelt folgt, und mit solcher Aufopferung erwirbt, ihn wieder abwechselnd mit sich auf die Oberwelt zu nehmen, oder auch, daß sie in Leben und Tod sich tagweise ablösen, was aber einen Nachtheil hat, denn so können sie nie zu gleicher Zeit beisammen sein. Zum Schluß dieser an sich schönen Fabel folgt, mit einer gewissen poetischen Nothwendigkeit, daß Zeus das ungleiche Loos aufhebt und beide zu sich in den Himmel nimmt, woselbst sie denn auch als Zwillinge stehn. Ganz unbedenklich hat die Bildung des Mythus den Gang genommen, den wir hier zeigten; alles dies aber ist nachhomerisch; um so mehr muß es nun auffallen, wenn in der Odyssee (XI, 298), wo doch die Dioskuren noch Söhne des Tyndareos heißen, schon dieser wechselnden Vertretung im Tode Erwähnung geschieht und noch befremdlicher war, daß eben hier der Vers

τοὺς ἄμφω ζωοὺς κατέχει φυσίζοος αἶα

mit Anklang an den Vers der Ilias (III, 243):

Ὣς φάτο· τοὺς δ' ἤδη κατέχεν φυσίζοος αἶα

gebildet ist, welcher dort deutlich auf die Sterblichkeit beider hinweist, und hier gleichsam corrigirt werden soll. Die natürlichste Auskunft wäre, die Verse für späteres Einschiebsel zu halten, doch ist dies noch gar nicht einmal nöthig und die bloße volkspoetische Natur reicht aus, solche Widersprüche, Unklarheiten und Ausweichungen, welche durch theilweise Aufnahme späterer Fabelzustände kaum vermeidlich sind, zu erklären, so wie anderseits diese volkspoetische Natur und die Fortbildung durch längere Zeit, während welcher aber andere, zumal entfernter stehende Mythen sich änderten und ihrerseits fortschritten, am augenscheinlichsten beglaubigt wird.

Homer kennt die Fabel der Iphigenie nicht, weder die Rettung noch die Opferung. Der Name Iphigenie kommt nicht in der Ilias und auch nicht einmal in der Odyssee vor und doch dürfte ein so wichtiges Opfer, welches Agamemnon seinem Bru-

der Menelaus und allen Griechen gebracht, wohl schwerlich unerwähnt geblieben sein. Wäre dennoch Homers Schweigen kein Beweis für das Nichtvorhandensein der Fabel, so erinnere ich, daß vielmehr an Stelle jener Fabel eine andere dasteht, welche sie ausschließt, selbst ohne daß sie ihr widerspricht. Auch hier, wie Odysseus (Il. II. v. 284.) erzählt, geschah ein Wunder und Kalchas weissagte, aber die Weissagung betraf den zehnjährigen Krieg. Das Wunder geschah auch zu Aulis, wo die Griechen unter der Platane den Göttern opferten, aber nichts von widrigen Winden und von Verzögerung, nichts von einem Gebot der Artemis, oder einem Menschenopfer. Scheint doch die Ilias noch nicht einmal den Tod welcher Agamemnon in der Heimath bevorsteht zu kennen; sie hätte ihn vielleicht sonst durch eine ähnliche Weissagung können durchblicken lassen: hatte der damalige Mythus aber den Mord noch nicht, so konnte sie freilich auch nicht eine Fabel kennen welche doch nur erfunden ist um ihn zu motiviren. Agamemnon zählt seine Töchter auf (IX, 141.):

τρεῖς δέ μοί εἰσι θύγατρες ἐνὶ μεγάρῳ εὐπήκτῳ
Χρυσόθεμις καὶ Λαοδίκη καὶ Ἰφιάνασσα.

Nun kann man zwar sagen, diese Iphianassa sei von der bereits geopferten Iphigenie verschieden, wie es denn auch Sophokles (El. v. 158.) nimmt, allein so nahm man es erst wieder, als für Iphianassa bereits der Name Iphigenie, wol auch Iphigone, aufgekommen war; ursprünglich galten Iphigenie und Iphianassa gleich, wie aus dem Scholion und aus Lucrez zu ersehen, der aus demselben Grunde, weshalb er die alte Genitivform Iphianassai wählte, auch lieber sich des ältern Namens bediente. Ganz unverkennbar ist die spätere Iphigenie nur jene homerische Iphianassa, und sich dagegen sperren ist eben so unersprießlich, als es zu nichts führen kann mit dem Scholiasten die dort fehlende Elektra der Laodike unterzuschieben. Ist Iphigenie und Iphianassa aber eins, dann ist auch zum Ueberfluß klar, daß Homer die Fabel nicht kennt,

weil er ja die Jungfrau noch daheim leben läßt. Ja noch mehr und sehr bemerkenswerth: eben die Umstände, unter denen Homer diese Dinge erwähnt, sind nicht ohne Einwirkung auf die spätere schöne Erfindung geblieben. Agamemnon will dem Achill eine seiner Töchter zur Gemalin geben, welche er wünscht: dies findet sich wieder in Achills vorgegebener Werbung zu Aulis. Auch den Kalchas haben wir hier wieder und aus dem Platanus ist in dem erhaltenen Stück ein Hain der Diana geworden. So ehrwürdig schienen alle jenen alten Züge und nur eben diese Scheu ohne Noth abzuweichen hat gemacht, daß man lange nachsann und erst bei dem allseitig Zutreffenden stehen blieb.

Und auch hier sind wir noch keineswegs zu Ende. Die Katastrophe Agamemnons hängt zusammen mit dem trojanischen Kriege, Helena ist die Ursache desselben und Paris welcher sie entführte: auch diese Fabel hat nun die dichterische Folgezeit weit über das ausgedehnt was Homer davon kennt. Paris, der Sohn des Phrygerkönigs Priamos, ein unternehmender Held, hat von der Schönheit der argivischen Helena, denn das ist ihr homerisches Beiwort, gehört und sich aufgemacht sie zu entführen; sie ist ihm auch, mehr willig als mit Gewalt, in seine Heimath nach Troja gefolgt; der Krieg entbrennt deshalb, Priamos selbst aber, der die schöne Schwiegertochter liebgewonnen, hält dies mehr für ein Geschick, als daß er ihr deshalb grollte: dies ist alles was Homer von Helena und Paris weiß. In den Schwankungen des Krieges ferner, an dem selbst die Götter lebhaften Antheil nehmen, läßt er meistens Here und Athene sich zu Gunsten der Argiver, Aphrodite dagegen, wie freilich auch zuweilen Apollo und Artemis, sich zu Gunsten der Troer entscheiden; einen weitern Grund dafür hat er nicht. Einen solchen Grund nachzubringen und die Geschichten noch weiter hinaus an einen festen Punkt anzulehnen war nun die Volkspoesie ganz besonders bemüht, welche ja überhaupt am Causalnexus aufwärts fortzusteigen liebt und zwar so, daß sie dann am gelungensten

dichtete wenn sie für verschiedene Züge einen gemeinsamen Grund aufstellt, welcher denn das bis dahin Getrennte auf einmal nicht nur erklärt sondern auch unter sich poetisch fester verbindet. Diese höchste und vollkommenste Stufe ihrer Leistung durfte sie hier um so weniger unerreicht lassen, als es sich darum handelte, dem Hauptstamm aller griechischen Nationalpoesie wiederum noch einen mythischen Anfangspunkt voranzuschieben. In einer an sich schon höchst anmuthigen Erfindung stellte sich nun zugleich der vereinigende gemeinsame Grund mehrerer bisher ganz isolirten poetischen Züge auf: für die weit über Meer von Paris unternommene Ausfahrt, für die Untreue der Helena gegen ihren Gemal und für den Antheil, welchen Aphrodite für, Here und Athene gegen Troja nehmen. Eine letzte mythische Ursache, welche zugleich die Göttinnen mit betheiligte, sollte für den Streit gefunden werden, für den Streit, der um das schönste Weib geführt wurde: sehr natürlich ergab dies, durch das Mittelglied einfacher Personification, den Apfel der Eris; der Apfel aber war symbolischer Preis der Schönheit, so wie Zeichen der Liebeserklärung. Eris hat durch den Apfel den Rangstreit der Schönheit unter den Göttinnen angeregt: kein anderer als Paris soll ihn entscheiden; diesen suchen die Göttinnen, eine jede mit Versprechung ihrer Gaben, für sich zu gewinnen, Here mit Verheißung von Herrschaft, Athene von Kunst, Aphrodite des schönsten Weibes auf der Welt. Letzteres nun zieht Paris natürlich vor, und ertheilt, wie sich ziemt, der Aphrodite den Preis; sie aber hat ihr Versprechen zu halten. Nur ist dies nicht so leicht und kann nicht ohne Collision geschehen, worin sich denn eben von selbst eine echt volkspoetischer Gedanke anbot, den wir noch in vielen andern Mythen wiederkehren sehn, daß nämlich ein gegebenes Versprechen unvorhergesehene Verwickelungen herbeiführt und insofern, zumal ganz im Sinne der Wirklichkeit, Quelle des Tragischen wird. Dem Paris ist einmal das schönste Weib zugesagt, dies aber ist bereits vergeben und gehört

dem Menelaus: unvermeidlich muß sie ihm nun entrissen werden und ebenso unvermeidlich wird der Kampf mit seinem ganzen Gefolge von sich gegenseitig erzeugenden tragischen Begebnissen. Die auf der Helena lastende Untreue wurde nun zugleich gemildert und das ganze Verhältniß gewann durch solche Collision göttlicher Fügung und menschlichen Willens so wie menschlicher Zurechnung in vielfacher Art an Reiz und Bedeutsamkeit. Eine Erfindung aber, die sich schon an sich durch den Schönheitsstreit der Göttinnen auch bildender Kunst nicht minder als dichtender empfahl, mußte wohl durchdringen, da sie so nach allen Seiten die Mythen fester zusammenschloß und in ihrem poetischen Gehalt erhöhte. Die Scene des anziehenden Urtheils wurde mittlerweile, wie sich gehört, in die romantische Einsamkeit des Berges Ida verlegt und Paris war dadurch statt eines Priamiden ein idäischer schöner Hirt geworden. Hier fügt sich nun noch eine andere sinnreiche Fortsetzung des Mythus an, wiewohl sich nicht genau sagen läßt, auf welcher Seite die Initiative gegeben worden, falls man nicht vielmehr geltend machen will, daß hinzukommende neue Glieder nur dann einen Mythus untrennbar verflechten, wenn sie zugleich von mehreren der zu verbindenden Theile gleicherweise gefordert werden, ja wenn sie selbst ebenso sehr das ältere zu fordern scheinen, als sie davon gefordert sind. Das von der andern Seite entgegenkommende, vielleicht schon früher einzeln dagewesene Glied war nun für unsern Fall eins dessen poetische Logik nicht nur an sich höchst nachweisbar, sondern hier in ihrer Anwendung gar nicht einmal ursprünglich ist, ursprünglicher wenigstens scheint derselbe Zug in der Fabel von Oedipus vorzukommen. Nach der Bedeutsamkeit die einmal jede Vorhersagung für das menschliche Gemüth hat, sofern man mit gespannter bebender Erwartung einem Ereigniß entgegen sieht, das eine unbekannte überlegene Macht unsichtbar heranführt, hat die Poesie, namentlich die Volkspoesie, sich dieses Element zeitig anzueignen gewußt. Und zwar konnte sie hieven

einen um so leichtern Gebrauch machen, als es ohnehin ihre Art ist, die Geschichten aufwärts nach ihrem Ursprunge zu verfolgen und so das der Zeit nach Frühere später anzudichten; nämlich wenn man in solcher Ordnung neue Glieder anfügt, dann ist es leicht sinnreiche Vorbedeutungen, Wahrsagungen und Verkündigungen zu erfinden, weil man ja die Erscheinnngen, welche danach eintreffen sollen, schon im Voraus hat und hienach den Inhalt der Prophezeihung abmessen kann. Nur muß die Sache so gefaßt werden, daß die Personen der Fabel selbst, welche die Wahrsagung betrifft, in der Irre gehn, und mit ihren falschen Bestrebungen dem Drohenden zu entfliehn sich ihm nur sicherer ausliefern. Den Personen, welchen die Sage einmal große Leiden auferlegt hat, müssen diese verkündet werden, sie müssen gewarnt sein, aber entweder in dem Gedränge der Leidenschaft müssen sie der Warnung nicht achten, oder anderseits noch schöner, sie müssen dem über alle Bedingung erhabenen Schicksal doch noch durch eigne Vorsicht entgehn zu können meinen, sie müssen Schritte thun um ein angesagtes Unheil abzuwenden, sie müssen es schon abgewendet glauben, als es auf einmal von einer ganz unerwarteten Seite nahe drohend vor ihnen steht: wieder Züge jener poetischen Logik, für welche sich nur bisher noch kein Aristoteles gefunden. Beide Fälle scheinen nun, und zwar gerade so beisammen, am ursprünglichsten in der Labkadidenfabel vorzukommen. Laios hat gegen die Verwarnung der Seher sich seiner Wollust hingegeben und den Sohn erzeugt, den er nicht zeugen sollte; aber noch glaubte er durch die befangene Vorsicht eigner Klugheit dem drohenden Schicksal entfliehen zu können, er setzte seinen Sohn aus, und gerade so ging er seinem Verderben entgegen, gerade so bethätigte sich die finstere Ueberlegenheit des Schicksals über menschliche Rathschläge. Diese echtpoetischen Gedanken nun beschäftigten das Gemüth des griechischen Volks so sehr, daß man, wie meist, sie nicht in einer einzigen Fabel ließ, sondern über dieselbe hinaus auch noch

auf andere Fabeln übertrug, deren Entwickelungsgange sie eigentlich fremd waren. So wenigstens geschahs mit der Fabel vom Priamiden Paris: Von Paris ging nun einmal das ganze Unheil aus das den Stamm des Priamos vernichtet, dies mußte schon bei seiner Geburt den Eltern verkündet werden, sie mußten Schritte thun, das Schicksal abzuwehren. Es galt nun den Tod des Kindes an dessen Leben so viel Elend für das ganze Reich geknüpft war; die Eltern müssen sich auch dazu entschließen, doch eben so sicher muß der Diener, dem die Vollziehung anvertraut wird, von mildem Erbarmen bewegt werden des Kindes zu schonen, er glaubt daß die bloße Aussetzung schon genügen werde. Allein das Schicksal läßt nicht mit sich unterhandeln, und während die Eltern gerade sicher zu sein glauben, bricht nun das herein, was sie durch ihren Entschluß schon ganz abgewehrt zu haben wähnten. Paris wurde am Ida ausgesetzt und wurde idäischer Hirt, worin wir denn den Berührungspunkt mit jener ganz anderweitigen Intention vom Urtheil des Paris haben. Auch noch ein dritter Anknüpfungspunkt fand sich hier, der höchst sinnreich von der Sage genutzt wurde: Paris nämlich hat bei Homer als *Πάρις Ἀλέξανδρος* einen doppelten Namen, von dem aber sehr klar ist, daß das *Ἀλέξανδρος* zunächst nur ein kriegerischer Beiname sei. Nun kam der spätern Sage der doppelte Name sehr zu statten, und dies auffassend dichtete sie, der eine sei dem Kinde von den Eltern gegeben worden, der andere von den idäischen Hirten welche ihn auferzogen. Daß es erst später geschehn, verräth sich außer Homers Unbekanntschaft mit dieser Gestalt der Sage ganz besonders nur wieder durch eine Variante; nach Apollodor nämlich (III, 11, 5) und Lykophron (Alex. v. 95) war Paris sein erster Name, die Hirten aber nannten ihn Alexandros; Hygin dagegen, gewiß auf älteres gestützt, kehrt die Sache um: pastores pro suo filio repertum expositum educarunt, eumque Parin nominaverunt. Nun mußte ferner auch auf eine Erfindung gedacht werden, den

Hirten Paris seinen Eltern wieder zuzuführen: dies erzählt Hygin, in obigen Worten fortfahrend (cap. XCI): Is cum ad puberem aetatem pervenisset, habuit taurum in deliciis: quo cum satellites missi a Priamo ut taurum aliquis adduceret venissent, qui in athlo funebri, quod ei fiebat, poneretur, coeperunt Paridis taurum abducere. Qui persequutus est eos et inquisivit quo eum ducerent; illi indicant se eum ad Priamum adducere . . . . . . qui vicisset ludis funebribus Alexandri. Ille amore incensus tauri sui, descendit in certamen, et omnia vicit, fratres quoque suos superavit. Indignans Deiphobus, gladium ad eum strinxit: at ille in aram Iovis Hercaei insiluit: quod cum Cassandra vaticinaretur eum fratrem esse, Priamus eum agnovit, regiaque recepit.

Homer, wie gesagt, kennt das Urtheil des Paris nicht, und die einzige Stelle wo es vorkommt (Il. XII, 27) ist glücklicherweise schon aus sprachlichen Gründen von den alexandrinischen Grammatikern für unecht erklärt worden. Vielmehr fragt Zeus im vierten Buch die zürnende Here (v. 31): Was hat denn Paris dir so Böses gethan? Er weiß nichts von jenem Urtheil das Here verletzt hat, und auch sie antwortet nichts davon. Und doch scheint jene überaus schöne Erfindung nur gemacht, um diese Frage auszufüllen.

Verglichen mit dem Zustand der Fabeln im Homer, welch ein Reichthum ist daraus hervorgewachsen! Hier nun, nachdem wir die Entwickelung der Atridenfabel verfolgt, ist der wahre Ort für die Würdigung der

Orestie des Aeschylus.

Es zeigt sich daß Aeschylus auf der einen Seite mit der größten Gewissenhaftigkeit der überlieferten Gestalt des Mythus treu geblieben ist und seinen innern Sinn, seinen Lebenspunkt

mit der größten Schärfe gefaßt hat, dann aber auch, daß er aus diesem heraus, und ganz im Geist der Volkspoesie auf solchem Wege fortgeschritten ist. Agamemnon kehrt siegreich heim, aber findet Verrath und Mord. Schon das war eine Steigerung, daß er ihn in seinem eignen Hause, gerade wo er Liebe und Ruhe nach so viel Leid finden sollte, sterben ließ, dann ferner daß Klytämnestra mehr in den Vorgrund tritt. Der bezahlte Späher, welcher die Ankunft des Agamemnon dem ehebrecherischen Paar verkünden soll, ist schon in der Odyssee erwähnt (IV. 525); doch gehören die Feuerzeichen der Erfindung des Aeschylus an, wodurch er die Verkündigung noch eiliger, die Maßregel noch ausdrücklicher machen und hiemit wieder von vorn herein das Drohen eines Anschlags noch mehr zeigen wollte. Der Wächter spricht von einem Geheimniß:

> *τὰ δ' ἄλλα σιγῶ, βοῦς ἐπὶ γλώσσῃ μέγας*
> *βέβηκεν· οἶκος δ' αὐτὸς, εἰ φθογγὴν λάβοι,*
> *σαφέστατ' ἂν λέξειεν, ὡς ἑκὼν ἐγὼ*
> *μαθοῦσιν αὐδῶ κοὐ μαθοῦσι λήθομαι.*

Nicht deutlicher kann der Zuschauer aufgefordert werden, vorauszusehn was kommen soll: ein vortrefflicher, geschickter Eingang. Und noch mehr Bedeutung bekommt dies, wenn sich hier unmittelbar der Chorgesang anschließt, welcher das Schicksal des Atridenhauses malt, das Opfer der Iphigenie erzählt und dabei Agamemnon als schuldig und hart darstellt: man kann dies mit dem Vorigen nicht combiniren, ohne das Tragische immer näher drohen zu sehn. Es folgt ein Chorgesang der Greise, welcher voll ist von Anspielungen auf alle Theile der Handelnden und deren bald bevorstehende Schicksale: Hindeutungen, welche nicht ausdrücklich gemacht, sondern vielmehr mit größerer und fast schon sophokleischer Kunst dem Zuschauer überlassen und nur nahe gelegt werden. Von Paris ist die Rede, von seiner ungerechten That, als er Helena entführt,

dann von der Rache der gerechten Götter, der nicht zu entgehen sei, und alles so, daß die Gedanken auf Klytämnestra und Aegisth unwillkührlich hinübergezogen werden, auch ohne daß jene Namen vorkommen. Schon klingt aber der Name der Erinnyen an, der Neid des Geschicks, das Schicksal der Atriden, und daß dem Sieger und seinem Stolz jene dunkle Macht drohe, welche alles gleich zu wägen sucht: Letzteres namentlich ganz im Sinn der Volkspoesie, die doch nur darum den Tod des siegreichen Agamemnon erfand. Aber noch, und dies ist vorzüglich schön, weil es allem Gesagten mehr Unwillkührlichkeit, mehr Natur und Wahrheit, mehr Unabsichtlichkeit giebt, noch hält der Chor der Greise die Botschaft vom Sieg über Troja, die ihm Klytämnestra mitgetheilt, für ungewiß und schwankend. Klytämnestra bestättigt sie, indem sie den Herold selbst einführt; aber dadurch daß dieser den siegreichen Agamemnon als den glücklichsten der Menschen darstellt, bringt er ihn, nach den im Chor enthaltenen Prämissen, in den Augen des Zuschauers seinem Schicksal nur um vieles näher. Immer mehr coincidiren die einzelnen und gleichsam absichtslos hingestreuten Aeußerungen, das Gewölk zieht sich von allen Seiten immer dichter zusammen, der Gegenstand, den der Blitzstrahl treffen muß, bezeichnet sich immer bestimmter. Und schon ist der Zuschauer auf den Standpunkt gestellt, jene bittere Ironie zu verstehen, die der Dichter von hier ab in jedes Wort legt, indem die Worte der Handelnden das Gegentheil dessen ausdrücken, was im Werke ist; er zeigt uns auf der einen Seite mit ganz sophokleischer Kunst die völlige Unbefangenheit der Schlachtopfer in ihren getäuschten Hoffnungen und mahnt uns zugleich immerfort an das Schwert, das an dünnem Faden über ihrem Haupte schwebt. Klytämnestra heuchelt Freude über die Ankunft des Gemals und der Herold glaubt nun das Ende alles erduldeten Elends gekommen, er preißt jetzt Agamemnon, den Heimgekehrten nochmals als den glücklichsten aller Sterblichen. Aber der Chor kann seine Ahnung von

ganz anderen Dingen nicht mehr unterdrücken, und doch liegt ihm Schweigen ob, wodurch denn jene Ahnung noch mehr auf den Zuschauer selbst übertragen wird als schwüle Spannung. Um diese noch höher zu treiben, so wiederholt der Herold, er glaube jetzt das Ende alles Elends gekommen, so daß die Bedeutsamkeit davon niemanden mehr entgehen kann. Jetzt wird die verstellte Freude der Klytämnestra, welche ihre Treue rühmt, bis zum Pomphaften gesteigert und, um ganz deutlich zu sein, muß der Herold sagen, solcher Pomp zieme dem Weibe wohl, wenn's nur Wahrheit sei. Im fernern erkundigt sich der Chor beim Herold nach dem Schicksal des Menelaus; in dem Bescheid, den er erhält, wäre, falls es folgte, das spätere Satyrspiel Proteus vorbereitet und angeknüpft; außerdem ist auch dieser Theil des Stücks wieder voll tragischer Bedeutsamkeit. Besonders ergreifend in solcher Rücksicht sind die Worte womit der Herold anhebt: „Es ziemt sich nicht diesen glücklichen Tag mit einer Unglücksbotschaft zu beflecken." Menelaus ist auf der See von Agamemnon verschlagen worden, man hält ihn für verloren: wie sehr kehrt sich dies alles um, denn gerade er wird zuletzt noch übrig bleiben, um in der Ferne den Bruder zu beweinen. In derselben Art ist auch der folgende Chorgesang wieder höchst kunstvoll. Er verweilt bei dem Glück der Troer, als ob hiemit alles Leiden des Kriegs abgethan wäre, noch nicht ahnend, wie nahe den Griechen ihr eigenes ist. Und doch wird schon daneben, gleichsam als ob zufällig, des Schicksals als Nemesis und als Gerechtigkeit gedacht; Uebermuth fordere dies Schicksal heraus, das als unentfliehbar geschildert wird, und sogar fließt schon ein Wort ein von dem Schicksal ganzer Häuser. Gerade hier nun tritt Agamemnon ein, welchen der Chor begrüßt. Der Fürst erzählt die gelungene Demüthigung Ilions und stößt unwillkührlich dabei das bald auch für ihn verhängnißvolle Wort aus: „Die Stürme des Schicksals leben." Er will für die Verwundeten, die er mitbringt, sorgen lassen und

zu den Göttern beten, daß der Sieg, der ihm gefolgt, ihm immerdar verbleibe. Klytämnestra treibt ihre Verstellung aufs Höchste: indem sie selbst die Untreue der Helena anklagt, entschuldigt sie die Abwesenheit Orests, der doch nur vor Aegisth geflohen, heuchelt Besorgniß die sie bei Tag und Nacht für Agamemnon gehegt, und spricht von dem Glück seiner Heimkunft. Sie bittet nun den Gemal von dem Gespann herabzusteigen und ihr ins Haus zu folgen, er aber sieht sich von so großem Pomp, nicht nur der Worte, sondern mehr noch der festlichen Ausschmückung befremdet, wie sie nicht Menschen sondern Göttern zieme — und doch steigt er herab. Wie vortrefflich ist dies alles vom Dichter erfunden: jener äußerliche Aufwand als Ersatz wahrer Treue und Herzlichkeit und zugleich jener vom Chor beschriebene Uebermuth, welcher das Schicksal herausfordert. Diesem Schicksal scheint nun Agamemnon verfallen, so wie er die Teppiche betritt. Schon glaubt Klytämnestra den Fang in ihrem Netz zu haben, und mit Schrecken verstehen wir, was sie meint, wenn sie racheburstend fleht: Vollender Zeus, vollende mir meine Wünsche. Und nun bricht die Ahnung des Chors immer mächtiger hervor, er nennt wieder die Erinnys, und sagt, das unabwendbare Unheil wohne unter diesem Dach. Klytämnestra tritt heraus und wendet sich mit neuem Uebermuth an Kassandra, welche noch stumm in dem Wagen sitzt und zögert das Haus des Unheils zu betreten. Eifersucht soll der That des rächenden Weibes den letzten Ausschlag geben und die wahrsagende Braut Apolls soll die nahe Gegenwart des Verhängnisses ergreifend ansagen; sie in ihrer Begeisterung macht nun den imposanten Vorgrund aus, während hinten das Finstere geschieht; der Chor selbst hatte weder den Mord so nahe geglaubt, noch konnte er ihn so sicher verkünden. Sie deutet auf das ganze Schicksal des Hauses hin, auf die geforderten Opfer, weissagt sich ihren eignen Tod, und prophezeit auch den Rächer Orest. Mit einer großartig illusorischen Sinnlichkeit läßt der Dichter Kassan-

dra den geschehenden Mord selbst schon vorher riechen am Leichenduft:

Mord athmen diese Hallen, blutig triefenden.

Chor.

Und dieser Duft, wie, kommt er von dem Opferheerd?

Kassandra.

'S ist Leichenduft, gleichwie er aus den Gräbern steigt.

Und bald hört man auch die Stimme des Gemordeten; der Chor ist noch unschlüssig, was zu thun sei, ob das Unheil kund zu machen oder zu rächen. Noch zweifelt man; da tritt Klytämnestra selbst mit blutiger Wehr heraus, der That sich rühmend, froh derselben, wie die Erde nach dem Thau; sie habe gerecht vergolten, ihn dem Schicksal uud den Erinnyen dargebracht. Es verräth sich, daß Eifersucht auf Kassandra sie mit dazu vermocht, wiewohl sie als Hauptmotiv immer wieder auf den Tod Iphigeniens zurückkommt und sich selbst zugleich getrieben nennt von dem Schicksal des Hauses. Endlich erscheint auch Aegisth um seinen Antheil an der That gleichfalls durch die Vergeltung der Greuel zu rechtfertigen, die Atreus an seinem Vater Thyest begangen. Der Chor warnt vor Uebermuth und erregt Zorn in jenem; ein heftiger Wortwechsel zwischen dem gebieterisch drohenden Tyrannen und dem Chor entspinnt sich, welcher schon wiederholt auf Orest, den einstigen Rächer, hindeutet. Klytämnestra selbst ermahnt, vortrefflich gedacht, die Streitenden nicht ferneres Leid herbeizurufen; sie aber bestehen beiderseits darauf, daß die Zeit das Recht entscheiden solle: in der That konnte das folgende Stück nicht fester angeknüpft werden.

Und so haben wir in den Choephoren das Grabmal Agamemnons als deutlichen Mittel- und Ausgangspunkt gleich sichtbar vor uns: hier wird geopfert, hier geschieht die Erkennung Orests, hier wird im Namen Apolls und selbst unter dem zustimmenden Donner des Zeus die Rache beschlossen. Klytämnestra fürchtet zwar den Schlag, doch tritt nicht eigentlich Schuld-

bewußtsein hervor und wiederum sieht sie in Orest nur den Rächer, ohne daß diese Furcht vor ihm mit der Mutterliebe in Collision träte. Der Consequenz nach müßte Aegisth, wie es auch Sophokles gethan, zuletzt sterben, da ihn schon Aeschylus im Vergleich mit Homer untergeordnet hat; aber er wollte wohl den eigentlich tragischen Muttermord noch länger hinhalten und noch höher spannen. Nach der That erscheinen dem Orest sogleich die Erinnyen, unfehlbar auf dem Theater selbst, wenn auch nur ihm sichtbar, ähnlich etwa als Banquo's Geist im Macbeth. Die Verbindung mit den Eumeniden ist hiedurch unmittelbar.

Im letzten Stück nun, das die Sühne Orests und den Rath der Götter enthält, erscheinen die Furien bereits durch die Götternähe eingeschläfert, und dies giebt dem Stück gleich von vorn herein einen milden Charakter. Das Ganze ist in der Form eines Rechtstreits gefaßt, Klytämnestra erscheint als Anklägerin, die Eumeniden als Parthei und Orest als Object des Streits. Gleichwie dem christlichen Teufel, so wird hier den Mächten der Unterwelt ein Besitzrecht auf den ihnen durch Schuld Verfallenen beigelegt, den sie sich darum auch nicht wollen noch dürfen entreißen lassen, ohne ihrem Recht überhaupt etwas zu vergeben: auf solcher Sinnlichkeit der Vorstellung und solcher Personification beruht die ganze, eben hiedurch echt äschyleische Composition. Auch Apoll entscheidet nicht; er kann sogar nicht entscheiden, weil er einestheils selbst Parthei ist, sofern er durch sein Orakel jenen rächenden Mord geheißen hat. Er verweist die Streitenden nach Athen an Pallas und den Areopag. Hier ändert sich die Scene und wir sind in Athen. Orest redet die Göttin an, die Furien aber, die ihm schon von Argos nach Delphi folgten, sind nun auch sogleich seinem Fuß nach Athen gefolgt, sodaß in solcher Rücksicht durch den Scenenwechsel, weit entfernt daß er als Nothbehelf dastände, sogar darstellende Elemente gewonnen werden. Aber auch hier wollen die Eumeniden

auf ihre Beute bestehn. Athene erscheint, sie tragen ihren Anspruch vor; jene läßt sich den Thatbestand genau vorlegen und die Töchter der Unterwelt müssen erklären, daß sie sich auch mit ihrem Urtheil bescheiden wollen. Jetzt wird Orest von ihr zu seiner Vertheidigung aufgefordert. Er sagt, daß er schon durch das vorgeschriebene Opfer gesühnt sei, und bekennt seine Schuld, an der aber Apoll, der ihn dazu angemahnt, gleichen Theil habe; dann unterwirft er sich dem Spruch und der Gnade der Pallas. Letztere nun will die weisesten ihrer Bürger zu einem Gerichtshof zusammenberufen, der fortan bestehen und immer treu nach Wahrheit richten solle; die Eumeniden aber sprechen in einem Gesange ihre Besorgniß aus, das neue Gericht werde altes Recht umstoßen und den Muttermord in Schutz nehmen. Athene kommt nun zurück mit den Areopagiten und läßt durch den Herold den Beginn der Sitzung dem Volk d. i. den Zuschauern, verkünden; Apollo selbst erscheint vor dem Gericht, erstlich als Zeuge und dann als Anwalt. Klage und Vertheidigung findet von Seiten der Eumeniden und Orests förmlich statt. Der Chor gründet die Klage namentlich darauf, daß Klytämnestra in dem Gatten keinen Blutsverwandten, wohl aber Orest in der Mutter tödtete. Apoll wird als Zeuge vernommen und er hebt die Hinterlist hervor, mit der das Weib den Gatten im Bade ermordet; als Anwalt dagegen erinnert er, daß nicht eigentlich die Mutter, sondern vielmehr der Vater des Menschen Ursprung sei, wie dies am besten die zeusgeborne Pallas bezeuge. Sie nun fordert die Richter auf zu richten; ihrer sind elf, nicht zwölf, wie man neuerdings wohl angenommen; sie gehn nach einander an die Urne und werfen einen Stimmstein hinein; unterdessen setzt sich der Wortwechsel zwischen Apoll und den Eumeniden fort, elfmal, so daß jede Rede der gleichzeitigen Handlung eines Areopagiten entspricht. Als dies geschehen, ergreift Pallas sebst den zwölften Stimmstein und, eingedenk ihrer Abkunft vom Zeus, schirmt sie den Rächer des Vatermords ge-

gen die Auflage des Muttermords. Hierauf werden die Stimmen gezählt und sie sind **gleich**, Orest also wenigstens nicht verdammt, wenn auch nicht gerechtfertigt. Er drückt seinen Dank gegen Athene aus und scheidet mit Glückwünschen für ihre Stadt. Desto unzufriedener sind die Eumeniden mit solchem Spruch; als der Demeter verwandte Gottheiten wollen sie Miswachs und alle Schädlichkeit der Stadt der Pallas anthun, welche Mühe hat ihren Zorn zu begütigen. Wenn jene sich beklagten, als die ältern Götter doch von den jüngern besiegt zu sein, so erinnert Pallas daran, daß dies nicht der Fall sei, da ja keine Entscheidung erfolgt, sondern die Stimmzahl nur gleich gewesen. Sie bietet ferner Beredsamkeit und Versprechungen auf, um die Töchter der Erde ihrem Lande geneigt zu machen, was ihr endlich gelingt, da sie ihnen ein Heiligthum im Lande, Wallfahrten und Verehrung zusichert. Sie stimmen darauf das verlangte Seegenslied für Athen an, welches stete Fruchtbarkeit und die Verhütung alles Bürgerkrieges erfleht; für Sieg will Athene selbst sorgen. Zufriedengestellt ziehen die Eumeniden nunmehr zu ihrem Heiligthum ab, von einem besondern Schlußchor mit Fackeln unter Gesang geleitet.

Dies ist nun die einzige erhaltene Trilogie: gewiß ein großartiges, ganz unvergleichliches Werk. Ueber die trilogische Verknüpfung ist bereits gesprochen worden, ebenso über die Behandlung der Fabel im Vergleich mit Homer. Halten wir aber den Agamemnon oder auch die Choephoren mit den übrigen Stücken des Aeschylus zusammen, so wird man gewiß mein Urtheil gerechtfertigt finden, daß sich hier schon sophokleischer Charakter und sophokleische Weise der Composition ausspreche, ich meine nicht nur in dem Aussparen sondern in der Behandlung des Drohenden und Geheimen und in allen jenen ironischen Andeutungen und Umkehrungen, welche vom Zuschauer ganz anders verstanden sein wollen, als sie zunächst von dem Sprechenden gemeint sind. Diese Kunst wenigstens finden wir in allen Stücken des Sopho-

kles, sie ist hier ganz wesentlich und von dem übrigen poetischen Charakter durchaus untrennbar; bei Aeschylus hingegen haben wir kaum in einem andern Stück ähnliches und wenn die Orestie zu den letzten Werken des Aeschylus gehört, von Ol. 80,2, so ist leichter, daß er von Sophokles, als dieser von ihm gelernt habe. Auch merkt man vielleicht im Agamemnon das Vorhandensein, wo nicht Streiten zweier Kunstarten, nämlich der eigentlichen des Aeschylus und dieser neuen. Jene rechnet auf Stärke der Worte und Situationen, dieser ist eine feinere Ausführung unentbehrlich, jene will Massen, diese Detail, jene längeres Anhalten einzelner Accorde, diese steten Fortschritt: vielleicht kommt nur eben dadurch die ungewöhnliche Länge des Stücks. Wenn aber allerdings die große Verzögerung der Katastrophe die Wirkung erhöht, so steht doch auch nicht zu leugnen, daß man zugleich durch eine gewisse Einförmigkeit ermüdet wird. Aehnliches läßt sich nun auch von den Choephoren sagen, die, so Herrliches sie auch im Einzelnen enthalten, an poetischem Gesammtwerth dem Agamemnon ohne Zweifel weit nachstehen. Agamemnon und die Choephoren sind sich nicht bloß durch den Mord gleich, sondern auch durch dessen Motiv, denn in beiden Fällen ist es Rache, dort der Klytämnestra wegen der Schlachtung Iphigeniens, hier des Orest wegen Ermordung seines Vaters. Für Agamemnon erwirbt der Dichter in weit höherem Grade Theilnahme, er wird freilich auch, wie denn die Rache des Weibes ist, hinterlistig und heimtückisch überfallen und schon dies Verhältniß gebot gerade jene Behandlung; auch ist Agamemnon, selbst wenn man die wirkliche Opferung der Tochter annimmt, nicht unmittelbar schuldig und gleiches gilt von dem Grunde, der nur den Aegisth zur Mithilfe bewegen kann; endlich ist Klytämnestra außerdem die Ehebrecherin. In letzterer Gestalt ist sie denn auch von den spätern Dichtern mehr und mehr genommen worden, wodurch man sich freilich von dem ursprünglich Volkspoetischen entfernte, aber doch auf ganz organische Weise ent-

fernte. Daher kommt es übrigens, daß Aeschylus seiner Klytämnestra kein böses Gewissen beilegen kann und daß er sie als stolze Heldin zeichnet. Zu bemerken bleibt, daß die spätere Aenderung der Iphigenienfabel nicht umhin konnte zu dieser entsprechenden Aenderung des Charakters der Klytämnestra beizutragen, und wenn auch Sophokles ihr noch jenen Grund unterlegte, so behandelt er ihn doch schon mehr als Scheingrund, den das verbrecherische Weib vielmehr nur vorschützt, dahingegen er bei Aeschylus, und vollends in der Volkspoesie, der wirkliche und allein ausreichende Grund ist. Derselbe Unterschied beider Parallelfabeln vom Morde Agamemnons und der Klytämnestra tritt auch bei Aeschylus wenigstens schon von Einer Seite hervor, von Seiten des Mordenden. Wie sehr auch die Eumeniden gerade den Gattenmord durch Klytämnestra weit weniger straffällig finden als den Muttermord durch Orest, weil im letzten Fall Blutsverwandschaft stattfinde, im erstern aber nicht, so wird gleichwohl doch Klytämnestra im Agamemnon mehr als Verbrecherin dargestellt, dahingegen Apoll selbst den Orest bei Androhung von Strafe zu seinem Verbrechen treibt, so daß die Scheu, die Orest wirklich vor seiner That empfindet, seinen Gehorsam gegen den Gott nur noch an Werth erhöht. Wenn dies einem Widerspruch nicht unähnlich sieht, so bringe ich ihn nicht vor, um den Dichter zu tadeln, vielmehr nur um seine Dichtungsart scharf ins Licht zu stellen nnd zu charakterisiren. Allerdings ist hier ein Spalt, nicht bloß in der Poesie, sondern in allem menschlichen Urtheil, und Aeschylus, nach seiner symbolisch personificirenden Art, bringt ihn zur Darstellung, indem er ihn einen Spalt der Göttermächte selbst sein läßt, was er aber nicht hätte thun können, falls sich nicht im religiösen Volksglauben wenigstens gewisse Anhaltspunkte dafür geboten hätten. Ganz wie noch bei Homer nahmen Götter an dem Streit der Menschen Parthei und der Zwist der Menschen setzt sich unter den Göttern fort, sodaß er auch unter letztern sogar durch ein

Gericht geschlichtet werden muß. Gewiß ist der Anthropomorphismus poetisch, allein doch nur bis auf einen Grad und es giebt eine Grenze, wo er anfängt seine eigne Illusion und seine poetische Geltung selbst zu vernichten: dieser Grenze nun möchte Aeschylus in den Eumeniden leicht schon nahe gekommen sein. Ebenso ist es poetisch, wenn man das Metaphorische eigentlich und ganz wirklich und sinnlich nimmt, so hier die durchgeführte Form des Rechtstreits; allein dies kann ebenso seine Grenze haben, und wenn auch hier noch nicht, so scheint Aeschylus dieselbe doch in andern Stücken wirklich überschritten zu haben, wie z. B. in der Psychostasie mit der Wage; der Komiker, der hier ganz auf seinem Felde war, ließ sich's auch nicht entgehn.

Nur noch durch eine gewisse absichtliche Unbestimmtheit konnte Aeschylus ernstlichen Uebelständen entgehn. Nach welcher religiösen Vorstellung nur kommt Athene dazu, über Götter, über die alten und neuen Götter, zu richten? wie kommen gar die Areopagiten als Menschen dazu? Aber Aeschylus ließ es unbestimmt, ob es Menschen sind, er ließ der Vorstellung freien Raum, daß es auch die zwölf Götter sein könnten; man vergleiche besonders den Scholiasten zu des Aristides Panathenaikos (ed. Dindorf Tom. III. p. 66. 67).

Der neuerdings angeregte Streit, ob Athene die zwölfte oder ob sie, wie Müller meint, die dreizehnte Stimme giebt, ist nicht so leicht zu entscheiden. Jener Scholiast führt allerdings darauf, daß Athene die dreizehnte Stimme gegeben, er sagt: *τὴν τοῦ Ὀρέστου καὶ Ἐρινύων δίκην δώδεκά φασι θεοὺς δικάσαι, οὐ παρούσης τῆς Ἀθηνᾶς· ὧν τοὺς μὲν ἓξ ψήφους θεῖναι δικαιώσεως ταῖς Ἐρινύσι, τοὺς δ' ἄλλους ἓξ τῷ Ὀρέστῃ· ἐλθούσης γοῦν τῆς Ἀθηνᾶς καὶ συμψηφισαμένης τοῖς ὑπὲρ αὐτοῦ καὶ τῶν ψήφων γενομένων πλειόνων τῇ ὑπεροχῇ, νικᾷ ὁ Ὀρέστης.* Hiezu könnte man noch den Grund fügen, daß erst die Unentschiedenheit der Areopagi-

ten die Athene veranlaßt mitzustimmen: aber bei alledem läßt sich doch diese Auffassung schwer mit dem äschyleischen Text vereinigen und Müllers Ausweg behält hier etwas Erkünsteltes; auch die *ἰσόψηφος δίκη* bei Aeschylus selbst und bei Euripides könnte wohl nur sehr uneigentlich mit Müllers Auffassung bestehn. Der Scholiast scheint zu irren, oder eine Variante zu geben, auch müßte ja wohl Athene selbst unter den zwölf Göttern sein. Die Hauptsache ist immer, daß im Rath der Götter der Streit unentschieden bleibt, und daß Orest durch diese Unentschiedenheit nicht siegt und Recht behält, sondern nur der Strafe der Eumeniden, denen er verfallen war, entgeht: *φεύγει*. Daß ihm Athene hiezu hilft, ist Gnade genug. Der Streit über Orest ist zugleich ein Streit der Götter unter einander, der alten strengern und der jüngern freundlichren; Athene konnte diesen nicht entscheiden, er mußte seiner Natur nach unentschieden bleiben, sowohl aus religiösen als poetischen Gründen; auch war Athene ja darin, sogut als Apollo, Partei. Sehr bemerkenswerth ist noch der Grund, weshalb Athene zu Gunsten der neuern Götter und weshalb zu Gunsten des Muttermörders entscheidet, ein Umstand, der aus solchen kritischen Streitfragen ganz auf den naiven Standpunkt des Aeschylus zurückweist. Nicht sophistisch sondern naiv, aber freilich gegen die Schicksalstiefe des Sophokles etwas äußerlich ist es, wenn Athene zuletzt auf die von der tragischen Schuld und dem Schuldbewußtsein ganz unabhängige Frage über den größern Antheil des Mannes oder Weibes bei der Zeugung zurückkommt und gerade aus diesem Gesichtspunkt richtet, sich für den Mann erklärend, da sie selbst ohne Mutter bloß vom Zeus geboren sei. Die Auskunft muß mehr epigrammatisch und lyrisch als eigentlich tragisch scheinen. Aber gerade daß diese Wendung ziemlich gezwungen herauskommt, bestättigt uns etwas Wichtiges, nämlich das Synthetische im Kunstcharakter des Aeschylus. Orest mußte einmal vom Areopag freigesprochen werden, und für Athene, die den Ausschlag giebt, mußte ein

Entscheidungsgrund gefunden werden. Auf diesem Standpunkt nun muß man jene Erfindung sehr sinnreich nennen, er ist aber allein für Aeschylus der gültige; und es kann kein Tadel dieses Dichters sein, wenn Sophokles auf einer ganz andern Kunststufe freilich tiefer auf den Punkt des Schuldbewußtseins und der Zurechnung eingegangen sein würde.

Die Eumeniden schlossen mit einer feierlichen Procession, gleichsam eines dreifachen Chors, der Eumeniden, der Geleiterinnen und der Areopagiten, ja sie schlossen mit einem Fackelzuge. Gewiß ein imposanter Schluß; er konnte schwerlich überboten, sondern durch jede Art nachfolgender Vorstellung nur entkräftet werden: sollte dies nicht vielleicht neuer Grund sein, mit Apollonius und Aristarch der Orestie das Satyrspiel Proteus abzusprechen?

XVIII.

Ueber das tragische Schicksal.

Man kann die alten Tragiker nicht lesen, ohne sehr bald auf den Begriff des Schicksals darin aufmerksam zu werden. Aber eben weil es ein Begriff ist, und weil sichs über Begriffe leichter Worte machen läßt, als über die innere und eigentliche Construction eines Kunstwerks, so haben der Reihe nach sich alle Aesthetiker besonders auf dies Schicksal geworfen, und um so mehr, als sie philosophisch zu sein glaubten. So ist denn hierüber des Halben soviel entstanden, daß man sich sehr versucht sehn muß, lieber gar keine frühere Meinung zu berücksichtigen, sondern kurzweg diese an sich gar nicht zu verwickelte Sache darzulegen, wie sie liegt. Alles mußte verkehrt ausfallen, sobald man das Schicksal als einen bloß philosophischen Begriff, nicht aber als Schwerpunkt der tragischen Poesie, und wenn man wiederum die Poesie nicht in ihrem wahren und ganzen Zusammenhange auffaßte. Verließ man sich wiederum auf einzelne Dichterstellen, so war es noch schlimmer, denn bald soll sich zeigen, daß die poetische Schicksalsidee mehr als Eine Seite hat, und daß sie fast in jeder Fabel eine andere ist.

Das Schicksal der Tragiker ist im Wesentlichen ein bloßes Resultat der Poesie, nur aus dieser hervorgegangen und nur durch diese zu begreifen, außerdem aber, wie sich versteht, hat es

auch Berührungspunkte sowohl mit dem religiösen Volksglauben und dessen Natur, als auch wieder mit philosophischen Lehren.

Betrachten wir zuerst das Schicksal im Homer. Die Götter erscheinen in diesem ältesten Denkmal griechischen Wesens völlig mit Individualität und Persönlichkeit, sie haben Willen, Zorn, Leidenschaft, sie gerathen in Conflict. Zeus herrscht über alle, durch Hoheit, Majestät, Macht über alle gestellt, aber auch er folgt den Eingebungen seines Gemüths; mit Einem Wort, um ihn darzustellen und persönlich zu beleben hatte der Poet gleichwie der Volksglaube kein ander Mittel als den Anthropomorphismus. Allein hiedurch ward auch sofort der Begriff des höchsten Gottes gefährdet und die Stabilität, zu welcher die logische Consequenz unvermeidlich fortdrängt, mußte doch irgendwo eintreten, es mußte doch irgend etwas wieder, wie man wohl fühlte, außer dem Anthropomorphischen sein: dies ist denn das Schicksal, das über alle Götter herrscht, selbst über Zeus, eine dunkle, unmittelbare Bestimmung, über welche hinaus es nichts weiter giebt. Dies Schicksal ist untrennbar vom Polytheismus und ein ganz wesentliches Gegengewicht desselben. Ein solches haben wir z. B. ganz unverkennbar in den beiden Bestimmungen der Lösung des Prometheus; beide liegen außer der Macht und Berechnung des Zeus. Aber schon aus der Art, wie wir den Begriff faßten, erklärt sich leicht, daß dies Schicksal eigentlich nur die Götter selbst betreffen kann; denn sobald es Menschen angeht, wird es gleichgültiger, ob auch die Bestimmung von dem Willen und immerhin der Willkühr eines persönlichen Gottes herkommt: für den Menschen bleibt sie doch immer unmittelbare, unvoraussehbare, unvermeidliche Bestimmung.

Das Wesen des so geschilderten Schicksals ist eben, daß es als letzte Instanz, als ganz Unberechenbares, von keinem Willen, keiner dem Menschen irgend ähnlichen Persönlichkeit ausgehen soll. Allein die Dichter durften nicht lange in ihren poeti-

schen Erfindungen, in der Fügung der Schicksale nach poetischen Gesetzen sich bewegt haben, so mußte auch das Schicksal nicht bloß die menschliche Rationalität, sondern zugleich auch die poetischen Gesetze in sich aufnehmen. Wer sieht nicht, daß wir hier sogleich ein ganz anderes und, von einer gewissen Seite betrachtet, fast entgegengesetztes Schicksal bekommen. Nun halten aber wieder solche poetische Gesetze bis auf einen gewissen Punkt mit den moralischen ganz gleichen Schritt, und ebenso wie es eine poetische Gerechtigkeit giebt muß es nun auch in der Poesie ein gerechtes Schicksal geben, das gerade in dem Grade menschlich billig gesinnt ist, als jenes frühere sich dunkel und verschlossen sogar von allem Menschlichen in den Göttern abkehrte. Man durchmustere nur die Volkspoesie und in vielen Punkten wird man dies Schicksal als Seele poetischer Erfindungen antreffen: gerade Philoktet, der Zurückgelassene, Leidende muß nach diesem Schicksal poetischer Billigkeit zur Eroberung Trojas unerläßlich sein, oder wiederum Neoptolemos, so daß der Sohn doch wenigstens den Ruhm erndtet, den der Vater hätte haben sollen, und in der That tausend anderes. Von der Poesie, wie nicht auffallend, geht dieses an sich ganz poetische Schicksal auch wieder ins Leben und in den Volksglauben, woselbst es als Nemesis erscheint, es geht auch in die Philosophie und lehrt hier das *μηδὲν ἄγαν*, das nemo ante mortem beatus, was wir selbst häufig in den Tragikern finden.

Nicht minder sind sehr häufig ganze Fabelstoffe, welche die tragischen Dichter bearbeiten, nur eben von einer Schicksalsidee dieser Art beseelt, allein dies ist noch nicht das eigentliche tragische Schicksal, was vielmehr dem soeben geschilderten wiederum von mancher Seite entgegengesetzt scheinen könnte, da es doch in mehrfacher Beziehung damit verwandt ist.

Auch Hermann hat zur Poetik des Aristoteles über das Schicksal gesprochen; darunter heißt es: Secundum est, si immerentibus inferuntur mala. Cujus rei caussam quum mens humana

non posset aliam comminisci, nisi ut ista mala ad universi rerum humanarum ordinis conservationem necessaria crederet — — Das letztere, wie sich versteht, ist bei Betrachtung der antiken Tragödie ganz ungehörig, aber auch das erstere schief. Und doch muß irgend etwas Wahres daran sein; wie sehr stritte denn freilich dies Leiden, das über Unschuldige verhängt wird, mit jener obigen Idee von der Billigkeit.

Wir müssen hier unvermeidlich zur Volkspoesie zurück und namentlich zu solchen Fabeln, welche wir durch innere poetische Consequenz eine Reihe des Leidens ausbilden sahn. Ihrer sind besonders zwei, die Fabel der Atriden und der Labdakiden, des argivischen und des thebanischen Königshauses.

Poetische Symmetrie und poetische Gerechtigkeit war es, welche hier Schuld auf Schuld, Rache auf Rache folgen ließ, viele Geschlechter hindurch. Von Atreus Frevel an Thyest, ja noch höher hinauf von Pelops und Tantalus zieht sich eine ununterbrochene Kette von Leiden und Schuld bis zum Tod Agamemnons und der Klytämnestra. Diese Consequenz und Summe des Leidens nun, welche von volkspoetischen Gesetzen herstammt und nur aus ihnen begriffen werden kann, ist nun gerade um so reicher und reiner da, als die Mythen selbst ihre Reife und Durchbildung erlangt haben und sie ist gerade darum in der Atriden und Labkadidenfabel einheimisch, als den zusammenhängendsten und schönsten, mit Einem Wort, sie ist selbst nur Resultat und Probe volkspoetischer Reife. Schon mit der Volkspoesie und diesen herrlichsten Fabeln empfing die tragische Poesie unmittelbar die Idee von dem Schicksal, welches sich in einem Hause, in einem Geschlecht, wuchernd festgesetzt hat und es bis auf den letzten Sproß zu vernichten strebt; jene Consequenz, welche der schöpferische Trieb der Volkspoesie war, tritt personificirt als Unglücksdämon eines Hauses hervor, der in allen Gestalten von Schuld, Verbrechen, Jammer und Leid, ein herrliches Geschlecht zu Grunde richtet: der ἀλάστωρ. So kommt er häu-

sig in der Orestie des Aeschylus vor und immer nur ist von der Summe und Kette des faktischen Unglücks dabei die Rede, daß Jammer sich auf Jammer häuft. Kassandra spricht von einer *πρώταρχος ἄτη* und im Ajas des Sophokles kommen die sprechenden Worte vor: *πόνος πόνῳ πόνον φέρει*; noch ausdrücklicher in der Antigone:

> *οἷς γὰρ ἂν σεισθῇ θεόθεν δόμος, ἄτας*
> *οὐδὲν ἐλλείπει, γενεᾶς ἐπὶ πλῆθος ἕρπον,*

und ferner:

> *ἀρχαῖα τὰ Λαβδακιδᾶν*
> *οἴκων ὁρῶμαι πήματα*
> *φθιμένων ἐπὶ πήμασι πίπτοντ'·*
> *οὐδ' ἀπαλλάσσει γενεὰν γένος, ἀλλ' ἐρείπει*
> *θεῶν τις, οὐδ' ἔχει λύσιν.*

Diese Worte des Sophokles sind aus der Labdakidenfabel, welche soweit mit der Fabel der Atriden gleichen Schritt hält, sich aber in einem sehr wesentlichen Punkt über sie stellt und somit erst das höchste Stadium des tragischen Schicksals darbietet. In jener andern Fabel ist es äußerliche Thät und Rache für dieselbe, die Verwandten fügen sich Böses und Mord zu und dies steigert sich weiter, die Rache ist dabei geboten und selbst das Schuldbewußtsein, das den Orest verfolgt, kann ihm abgenommen werden. Ganz anders nun äußert sich wieder noch das Schicksal in dem Labdakidenhause, denn hier nagt es unmittelbar als Bewußtsein von Schuld und Verbrechen am menschlichen Herzen. Dort beruht die Collision, ohne die, wie wir bald sehen werden, das Schicksal seine Bedeutsamkeit verlieren würde, auf dem Streit der Pflichten, der gebotenen Rache, welche die Mutterliebe verletzen muß, oder auch in Agamemnon die von der Gottheit gebotene Opferung der Tochter, welche die Kindesliebe zu überwinden und gegen sie zu verstoßen hat. Hier dagegen fällt der Streit unmittelbar in das Bewußtsein zusammen und fürchterlich verkleidet sich das Schicksal unmittelbar in Schuld, in die grausigste Schuld, was noch freilich etwas ganz anderes ist,

als daß bloß Unschuldige leiden. Darin aber sind beide Fabeln und die ihnen ausgesprochenen Schicksalsansichten sich gleich, daß in den obern Gliedern reines Verbrechen ist, welches sich nachher bis ins dritte und vierte Glied an den Nachkommen straft, so daß diese erst in jene schweren Collisionen gestürzt werden.

Da wir mit der Entstehung volkspoetischer Fabeln schon bekannt sind, so darf die des thebanischen Königshauses jetzt nur kurz angedeutet werden. Labdakos der Stammvater soll, gleich Lykurg und Pentheus, den Bacchus nicht anerkannt haben und dafür gestraft worden sein; sein Sohn Laios, wie auch schon der Name andeutet, soll in geschlechtlicher Rücksicht zuerst ein Verbrechen begangen haben, das sich bald an ihm selbst und seinen Nachkommen strafte; er wird als Erfinder der Knabenliebe genannt. Dafür war seine Ehe mit Jocaste unfruchtbar; hierüber bekümmert, fragte er bei dem Orakel an, und erhielt den Bescheid, daß er mit seinem Weibe keine Kinder zeugen dürfe und sich ihres Umgangs zu enthalten habe. Er that auch danach, aber doch im Rausch des Weins, und hier scheint der Bacchus seines Vaters wieder anzuklingen, vergaß er des Verbots. So wurde Oedipus erzeugt; allein da sich an ihn sogleich die Verkündung heftete, daß er den Vater erschlagen und der Mutter sich vermälen werde, so setzte der Vater ihn aus; aber das Kind kam an den König Polybus, der es auferzog. Als Oedipus erwachsen ist, wird der Spruch des Schicksals ihm kund, und davor schaudernd will er es vermeiden, aber da er Polybos und dessen Gattin Merope für seine wahren Eltern hält, so glaubt er diese fliehen zu müssen. Er geht nach Theben, er erschlägt im Hohlweg den Vater Laios. In Theben findet er die Sphinx, deren Räthsel und den Preis: Reich und Königin. Er löst es, vermält sich der Mutter, und erzeugt mit ihr zwei Söhne und zwei Töchter. Jetzt wird das Land heimgesucht von Pest und Hunger und die Seher verkünden eine ungeheure Befleckung, die gesühnt werden müsse; Oedipus selbst will die Erkundschaftung betrei-

ben und wird sich seiner Lage bewußt. In dem Augenbl...
ihm sein inneres Auge schrecklich geöffnet wird, blendet er s...
Jocaste giebt sich den Tod. Auch auf die Kinder wirkt da
Schicksal fort, Eteokles und Polynices, die Früchte der Blut=
schande, fallen durch ihr eigenes Schwert in wechselseitigem Mord.
Aber sogleich knüpft sich hier von neuem dieselbe Schicksalspoesi
an, auch die Töchter, auch der Oheim Kreon und dessen Soh
werden mit in den Sturz verwickelt; Antigone muß sterben,
Hämon mit ihr, nachdem er noch zuvor die Bande der Kindes=
liebe zerrissen und den Vater hat ermorden wollen, der zuletzt
noch zu größter Qual seiner Verblendung sich bewußt wird.
Und endlich, nach diesem vollen Maaß des Jammers, tritt Mil=
deres ein, die herrliche Antigone erscheint als Heldin und endlich
wird noch dem greisen verstoßenen Oedipus Sühne und Verklä=
rung im Hain der Eumeniden.

Schon das Einzelne dieser üppigen, überreichen Fabel ist
hochpoetisch und trägt ganz das Gepräge echtester Volkspoesie
an sich, woher es denn auch überall in der Volkspoesie wie=
der Anklänge findet; allein diese sind nur Einzelnes geblie=
ben und eine so große Fülle, eine so reine, lange und ge=
haltreiche Consequenz möchte nirgend wieder anzutreffen sein.
Welche Mannigfaltigkeit immer neuer und immer tiefer gedachter
Situationen, die doch alle aus einer gemeinsamen Wurzel her=
vorwachsen, und in sich eng verbunden, ja sogar wieder in klei=
neren Parthien unverkennbar durch Parallelismus und Symme=
trie verflochten sind. Daß Laios des Verbots vergißt, ist an sich
Poesie, daß er es durch den Wein vergißt, vereint die That
mit der Schuld des Vaters, und was von dem Sohn geweissagt
wird, mit seiner eigenen. Er setzt ihn aus, um dem Schicksal
zu entgehen und gerade dadurch führt er es herbei; dies ist wie=
der an sich Poesie, aber es wirds um so mehr, als sich auf der
andern Seite ganz dasselbe beim Oedipus wiederholt, der auch,
um der Schuld zu entgehen, seine vermeintlichen Eltern flieht,

und nun den wahren zugeführt wird. Schon hat er die Hälfte seines Schicksals erfüllt, den Vater erschlagen, aber noch ist er sich damit ein Räthsel; so kommt er nach Theben, gerade er löst das Räthsel der Sphinx, und Land und Königin, seine Mutter fällt ihm zu. Was will es hiegegen sagen, wenn in der entsprechenden deutschen Fabel von Gregor vom Stein, gedichtet von Hartmann von Aue, bloß die Königin als Preis dem Sieger ausgesetzt ist und dann ihrem Sohne zufällt: hier ist alles zusammenhängend und jeder Schritt vielfach bedeutsam. Das Fernere der Fabel spricht für sich selbst.

Daß das Schicksal dem Menschen verschleiert und an sich unentfliehbar ist, dies liegt schon in seinem Begriff eingeschlossen, allein es ist eine ganz besondere Steigerung und wundervolle Darstellung des Schicksals und der Lage des Menschen, daß dieser es glaubt vermeiden zu können, und daß er gerade hiedurch erst in dessen Netze geräth. Diesen Gedanken hat die Volkspoesie in der Fabel von Oedipus und Laios, so wie auch in der von Paris verwirklicht, aber mit unerreichbarer künstlerischen Kraft und Consequenz hat Sophokles sie in seinen Stücken ausgeprägt. Die Atridenfabel entbehrt dieser Seite des Schicksals, welches sich darum hier auch nicht in seiner ganzen finstern Majestät darstellt. Aber nicht für zufällig hat man es zu halten, daß uns von Aeschylus drei Stücke aus dieser Atridenfabel, dagegen nur eins aus der Fabel der Labdakiden erhalten ist, umgekehrt von Sophokles nur eins, das zum Atridenhause gehört, drei aus dem Hause der Labdakiden. Während nämlich Sophokles unzweifelhaft sich in diesen schönsten Fabeln auch zugleich mit seiner Schicksalspoesie am höchsten schwang, fand Aeschylus vielmehr schon in der Atridenfabel den höchsten Punkt, den er mit seiner Kunstart erreichen konnte. Vielleicht gar hatte Aeschylus gleich wie in den Persern den Schatten des Darius, so in seinem Oedipus den Schatten des Laios dazu gebraucht, die finstere Lösung der

Räthsel des Schicksals zu enthüllen; er hatte wohl den Tiresias nicht und faßte nicht in solchem Sinne auf, führte wenigstens nicht so durch, daß Oedipus benommen und verblendet in sein eignes Verderben rennt, noch fraglicher wäre alsdann, ob er etwas von der unendlich tiefen Kunst des Sophokles besessen, welche macht, daß dem Oedipus die Fügung des Schicksals als selbstbegangener Frevel erscheint: seine Behandlung der Sage Orests läßt dies gar nicht erwarten.

Und hiemit hätten wir eigentlich nichts mehr vom Schicksal zu sagen, höchstens noch das Eine oder andere mehr auszuführen und einiges in Erinnerung zu bringen oder zusammenzufassen. Man sieht, daß das Schicksal und dessen Modification sich nicht von den Fabeln trennen läßt und daß es darum mißlich ist, ohne Rücksicht auf bestimmte Fabeln, welche gerade vorliegen, den Dichtern überhaupt die eine oder andere Ansicht ausschließlich beizumessen. Mit mehr Sicherheit kann man sagen, zumal da das Schicksal ja selbst nur Ausdruck poetischer Auffassung ist, daß die ganze darstellende Kraft und dramatische Kunst wesentlich mit der Art zusammenhängt, wie das Schicksal gefaßt und zur Anschauung gebracht worden.

Bei Aeschylus ist es mehr die That in ihrer äußeren Erscheinung und in ihren äußern Folgen, in ihrer Schuld; Schicksal und Gerechtigkeit stehen sich, zumal nach der Orestie geurtheilt, sehr nah. Aber nur im Einzelnen ist das Schicksal gerecht; es ist wieder in sofern eine düstere drohende Macht, als es sich doch einmal durch das Geschlecht fortwälzt, Mord aus Mord gebährend. Die Götter greifen mit in die Räder beschleunigend ein, persönlich, ja im Conflicte mit einander, treten sie auf; brachte Aeschylus doch in der Psychostasie den Zeus selbst auf die Bühne. Unvermeidliche Folge hiervon ist, daß nun den Menschen ein großer Theil der Verantwortlichkeit abgenommen wird, aber gerade hierin, wie Sophokles mit der That lehrt, lag der größte Vortheil des Tragikers, hier die wahre Tiefe des

Schicksals. Wenn Orest in dem Augenblick, wo er die entsetzliche Pflicht zu vollziehn hat, an den speciellen Befehl des delphischen Gottes von seinem Freund erinnert wird, so wird er ja gerade hiedurch von der tragischen Zurechnung und der ergreifenden Collision befreit, und ebenso ist es auch nachher in den Eumeniden mehr ein Rechten der Götter unter einander, die Scene des Kampfs ist im Olymp, nicht in der Brust Orests, die Eumeniden sind außer ihm, nicht in seinem Herzen, sie lassen sich durch Gericht abfinden, sie nagen nicht an seinem Bewußtsein. Solcher Mangel an wahrer Innerlichkeit war unfehlbar, sobald man innere Gewalten personificirte. Von alledem nun das Gegentheil bei Sophokles. Keine Götter streiten hier mehr, aber alles zielt ohne Abwehr auf die menschliche Brust, die tiefsten Widersprüche fallen auf diese zurück und müssen hier durchgelitten werden. Bei Aeschylus erscheinen die Götter selbst bald streitend bald richtend, hier bleiben sie seelig und einig im Olymp: aber sich selbst anheim gegeben, nicht in so unmittelbarer Berührung mit den Himmlischen, hat der Mensch die Zweideutigkeit seines Lebens auszukämpfen. Unendliche Mächte sinds, welche ihn lenken, er aber sieht sie nicht und geht in der Irre; die Kurzsichtigkeit menschlicher Gedanken und die ferntreffenden Blitze des Schicksals sind hier dem Zuschauer selbst bloß gelegt, der Dichter hat ihn mit unendlicher Kunst gleichsam in das Centrum der Weltordnung gestellt. Wir hören bei Sophokles, wie das Schicksal zu den Menschen redet, aber wie sie es nicht verstehn, wie sie es meiden wollen und ihm gerade dadurch entgegen rennnen.

Und nun, was die finsterste Seite des Schicksals, der wahre Abgrund sophokleischer Kunst ist, so sehen wir, wie der irrende Mensch selbst wider Wissen und Willen in Verbrechen und Schuld hineingezogen wird, wir sehen wie dies Schicksal verwirrend in das Getriebe des freien Willens eingreift, so daß der Mensch nicht wirklich Herr seines Willens, seines Entschlusses nnd seiner That ist, wofür er doch einstehen muß, indem

mindestens die Illusion selbstbegangener Schuld auf ihn zurückfällt. Oedipus ist nur uneigentlich ein solcher Verbrecher, denn ihm fehlt dazu ja Absicht und Zurechnung, aber er steht doch einmal so in den Augen der Welt und in seinem eignen Gewissen da. Gerade diese höchst tragische Illusion sucht Sophokles zu nähren, nicht bloß im Oedipus, sondern auch im Ajas, im Kreon, in der Dejanira: alles fehlt daran daß sie, wie nur allzuoft aufgefaßt worden, gestraft werden sollen, viel eher verdienen sie Mitleid und Bedauen. Dies erst ist die höchste Höhe der Darstellung, der Rührung, des Tragischen. Die Frage über Zurechnung und freien Willen ist hier in ihrer ganzen Schmerzlichkeit dargelegt, aber nichts weniger als eine philosophische Entscheidung, überhaupt auch keine Entscheidung, sondern eben nur die poetische Darstellung jenes für den Menschen ungelösten Conflicts, gerade von jener Seite gefaßt, wo er das menschliche Herz am verwundlichsten trifft. Wo die Initiative solches Elends ist, ob in der schuldigen Brust des Menschen, welcher nur gerechte Strafe leidet, oder in den schonungslosen Schlägen eines undurchdringlichen harten Schicksals, dies bleibt eben mit künstlerischer Absicht unklar, unklar wie es im Leben ist; nur daß hier die Darstellung immer mit scharfem Finger auf die wunde Stelle des Conflictes weist. Selbst der Verblendung durch das Geschick hält wieder die jedesmalige Herausforderung des Verblendeten die Wage, damit immer nur Schuld oder Unschuld schmerzlich zweifelhaft bliebe. Man kann darum, und gerade hierauf kommt es an, auch niemals sagen, daß die Menschen bei Sophokles eigentlich unschuldig litten und es liegt in seiner herzzerreißenden Poesie auch nichts weniger als eine Anklage des Himmels. Der Himmel bleibt ewig heiter und gerecht, nur der Mensch wandelt in Dunkel und Irre. Und so ist denn auch die Poesie des Sophokles nicht bloß herzzerreißend, sondern sie ist zugleich innerlich versöhnend und bringt durch Rührung die wahrste Reinigung und Läuterung des Her-

zens hervor. Denn das ewige mit so hinreißender Anschaulichkeit dargestellte tragische Thema ist ja eben, daß der Mensch stets Andere und sich selbst verkennt, daß er bei gutem Willen Böses stiftet, daß er selbst bei zweifelhafter Schuld doch Gewissensbisse zu tragen hat, daß sein freier Wille unfrei wird, weil sein Eifer sich zur Leidenschaft erhöht, oder auch nur, weil seinem Auge keine Allwissenheit gegeben ist. Eben hiedurch ist die sophokleische Poesie das Höchste und Tiefste von Darstellung, von Rührung und Versöhnung; gerade so ist der Zuschauer gestellt, daß er jeden Augenblick gemahnt werden muß, nicht zu verdammen, sondern zu bemitleiden und die grause That mehr für ein Unglück anzusehn als für ein Verbrechen: was könnte wohl wahrer und menschlicher sein!

Und ebenso innerlich, als diese Accorde des Seelenschmerzes sind, ist denn auch die Auflösung, welche der greise Dichter uns noch zuletzt im koloneischen Oedipus gegeben hat. Oedipus wird auch hier, nicht durch die körperliche Anwesenheit und das förmliche Gericht der Götter, sondern durch ihre gegenwärtige, mit imposanter Illusion dargestellte Wundermacht gereinigt und verklärt, nachdem ihm zuvor in seinem Innern das befriedigende Bewußtsein aufgegangen, seine Thaten seien mehr ein Leiden als ein Thun. Hiemit vergleiche man die Orestie des Aeschylus, so wird man nicht verkennen, daß dort die Lösung in gleicher Art erfolgt als die That, d. h. eben so äußerlich und noch ganz symbolisch. Es ist bei Aeschylus durchaus nicht diese finstere Consequenz in der Verfolgung des Schicksals bis in die innersten Falten des menschlichen Herzens und seiner Motive bis auf ihre Wurzel; die Frage nach Zurechnung, nach Schuld oder Unschuld, nach freiem Thun, das für sich selbst einzustehen hat, oder unfreier Verblendung, diese Frage bleibt ganz unausgesprochen, sie tritt auf keine Weise in die Darstellung. Und eben darum vertragen sich denn auch auf einem Standpunkt der Naivetät gewisse Widersprüche noch ganz friedlich: Thun oder

Leiden — das bleibt unentschieden, die Götter lenken und die Menschen erscheinen daneben doch als frei, die Götter selbst richten unter einander und der Mensch, statt in seinem Innern einen Kampf zu bestehn, wird nur Objekt in dem Streit der Götter. Dagegen aber ist es bei Aeschylus eine mehr äußere Großheit, Erhabenheit und Heldenmäßigkeit aller Gestalten, eine gleiche Höhe des poetischen Ideals, alles scheint edel, imposant. Selbst Klytämnestra erscheint nicht im zerrissenen Kampf mit sich, zwischen Verbrechen und erlaubter oder gar gebotener Rache, sondern wir sehen sie nur in dem Heroismus ihrer That, die sie kühn vollbringt und deren sie sich rühmt. So stattet Aeschylus alle seine Gestalten mit höchster Liebe aus, er nimmt Parthei für alle und freut sich an ihrem Kampf und der darin entwickelten Stärke. Recht eigentlich ist es sein Wahlspruch:

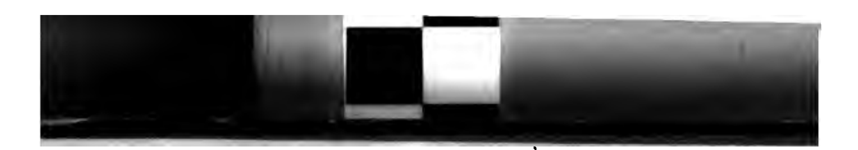
> Ἄρης Ἄρει συμβάλλει, Δίκα Δίκᾳ,
> ἰὼ θεοί, κραίνετ᾽ ἐνδίκως!

So zieht er sich doch überall fromm zurück, selbst wenn Prometheus mit Zeus kämpft. Wie naiv und unbefangen ist nicht diese Frömmigkeit, welche aber nur dadurch besteht, daß sie nicht grübelt und gräbt: es ist noch die volle Frömmigkeit des Polytheismus.

Nicht minder sind nun auch bei Sophokles alle Elemente einer erhabenen Religiosität, aber auf einem ganz andern Standpunkt, und dieser gehört man möchte sagen kaum mehr dem heidnischen Polytheismus. Es sind nur kaum noch persönliche, menschenähnliche Götter, sondern die Gottheit ist eine unsichtbare, gewaltige, hehre Macht, welche unmittelbar auf die Herzen der Menschen wirkt, unmittelbar ihre Gedanken lenkt. Aller Widerstreit der Welt, den der Polytheismus außer sich objectivirt und auf die Götter überträgt, ist hier von ihnen abgenommen, und auf den Menschen zurückgeworfen: erhabener,

heiliger stehen die ewigen Götter da, und nur der Mensch in der Schuld seines Herzens trägt jenen Zwiespalt. Ihm ziemt Demuth, tiefe fromme Ergebenheit in den Willen der Allwaltenden; als Mensch darf er sich in seiner menschlichen Kurzsichtigkeit nicht überheben wollen, hiedurch nur, so stellt Sophokles überall dar, stürzt er sich in Elend und Schuld. Aber die ewigen Götter haben nun auch Gnade, die dem Reuigen offen steht. Ganz abgesehen von der großen Höhe der Kunst und der Tiefe darstellender Poesie, die hiemit zusammenhängt, was ist es nicht zugleich für eine Klarheit und Reinheit der religiösen Ansicht, dessen nämlich, was über allen Namen von Religionen hinaus, ewig nach der Natur des menschlichen Gemüths und seiner Lage, Religion sein wird.

Sophokles ist seiner ganzen Ansicht nach sehr verschieden von Aeschylus, allein nichts weniger, als ihm entgegengesetzt, sondern er ist, fast durchhin, ganz dasselbe, nur auf einer viel höheren Stufe der Darstellung. Dagegen wenn wieder Euripides sehr verschieden vom Sophokles erscheint, so hat es doch mit diesem hinsichtlich eines solchen Fortschritts keineswegs gleiche Bewandtniß: er ist das Kind einer ganz andern, weit profaneren Sinnesart, er hat weder jene gläubige, kindliche, unbefangene Ergebenheit in die Religion seiner Väter, wie Aeschylus, noch auch die tiefe Weltanschauung und das große Gemüth, das Sophokles hoch darüber erhebt, und macht, daß er nichts von dem Bestehenden antastet und umstößt, sondern nur läutert und verklärt. Bei Euripides finden wir, sogar etwas craß, den gewöhnlichsten Polytheismus, und es scheint fast zufällig, ob er ihn feiert, oder prostituirt. Ihm fehlt jedenfalls alle Würde dafür. Das Schicksal nun vollends ist bei ihm fast gänzlich verschwunden, seine Composition ist dafür viel zu leichtfertig, äußerlich und inconsequent. Nur der Verfasser der Iphigenie in Aulis, Chäremon, läßt wieder ein großartiges Bild



des Schicksals und der hoch über den Anschlägen des Menschen lenkenden gnadenvollen Gottheit schauen. Damit nun aber auch hier dem Euripides nicht ganz Unrecht geschehe, so muß sogleich bemerkt werden, daß er überhaupt in der Darstellung der Charaktere einen ganz eigenthümlichen Standpunkt einnimmt, der, in der Entwickelungsreihe der dramatischen Kunst betrachtet, für nichts anderes als organischen Fortschritt gelten kann, der aber eben so unvermeidlich und natürlich jene Rückwirkung auf Darstellung und Auffassung des Schicksals hatte. Doch zu wesentlich hing die Schicksalsidee mit der Volkspoesie und der dramatischen Kunst zusammen, als daß man sie hätte aufgeben können ohne sogleich den Verfall herbeizuführen.

Und nun vergleiche man mit dieser Ableitung des Schicksals und seiner poetischen Bedeutung die verschiedenen verlautbarten Meinungen. Schlegel, dem freilich der Gedanke an Volkspoesie sehr fern lag, versucht eine eigenthümliche Construction, S. 107: „Innere Freiheit und äußere Nothwendigkeit dies sind die beiden Pole der tragischen Welt. Jede dieser Ideen wird erst durch den Gegensatz der andern zur vollen Erscheinung gebracht. Da das Gefühl innerer Selbstbestimmung den Menschen über die unumschränkte Herrschaft des Triebes, des angebornen Instinctes, erhebt, ihn mit einem Worte von der Vormundschaft der Natur losspricht, so kann auch die Nothwendigkeit, welche er neben ihr anerkennen soll, keine bloße Naturnothwendigkeit sein, sondern sie muß jenseit der sinnlichen Welt im Abgrunde des Unendlichen liegen; folglich stellt sie sich als die unergründliche Macht des Schicksals dar. Deshalb geht sie auch über die Götter hinaus." Möge niemand diese Worte analysiren wollen, denn ihre Logik ist schwach. Statt nachzuweisen, was die Aufgabe war, wiefern das Schicksal poetisch, und ganz besonders darstellender Kunst wesentlich ist, setzt er

gerade dies voraus, begnügt sich erst bei dem Gegensatz so schwankender und nichtssagender Begriffe als innere Freiheit und äußere Nothwendigkeit, wobei wieder die Hauptsache unerwähnt bleibt, nämlich die Beziehung auf Schuldbewußtsein und Zurechnung, und dann will er von dem Instinct aus die Nothwendigkeit und deren Beziehung zu den Göttern construiren. Man erwäge welche Verworrenheit!

Auch Göthe (im fünften Bande der nachgelassenen Schriften: Shakespear und kein Ende) spricht bloß von einem Gegensatz des Sollens und des Wollens. In der Schicksalstragödie der Alten überwiege das Sollen, bei den neuern das Wollen. Ich kann nicht glauben, daß hiemit das Wesen der antiken Kunst erschöpft sei, noch weniger wenn Göthe, sonst recht witzig, die alte Tragödie mit dem Whist, die neuere mit dem L'hombre vergleicht. Es hat etwas Verführerisches mit solchen Gegensätzen; dies möge nun vollends zu Michelets Entschuldigung dienen, wenn er sogar den Unterschied der Schicksalsauffassung zwischen Aeschylus und Sophokles so nehmen will, daß bei Aeschylus die Nothwendigkeit, bei Sophokles die Freiheit überwiege. Freilich ist dem nicht so: Aeschylus und Sophokles stehen sich vielmehr hierin ganz gleich, nur daß letzterer darstellender ist, und also, gerade umgekehrt, die Freiheit in noch viel schmerzlichern Conflict bringt; daß kein Ueberwiegen der einen oder andern Seite anzunehmen sei, darüber hätte schon v. Raumers Abhandlung in den Jahrbüchern der Berliner Akademie (1828. S. 150.) belehren können. Raumer sieht die Unzulänglichkeit der frühern Auffassungen ein, aber wenn er meint, den Begriffen Freiheit und Nothwendigkeit thäte nur eine Reinigung selbst Noth, so liegt das Uebel vielmehr daran, daß man hier überhaupt mit Begriffen etwas hat ausmachen wollen. Auch Solger bezeigt sich unzufrieden mit Schlegels Definition, aber was er selbst da-

gegen (Wiener Jahrbücher Bd. 8) in Verbindung mit seiner berüchtigten Ironie aufstellt, dürfte schwerlich jemanden verständlich werden. Dennoch fühlt Süvern sich hievon (über den hist. Char. d. Drama) am meisten befriedigt; allein gleich darauf bringt er selbst wieder ziemlich andere Ansichten vor. Der Gesichtspunkt dem er dabei folgt, das Schicksal und die Poesie aus der Historie zu erklären und nach dieser zu messen, ist wohl, wie nun jeder selbst ermessen mag, so weit als nur möglich von dem Richtigen entfernt. Und sollte wohl Süvern das tiefste Schicksalsstück des Sophokles, die Antigone, wirklich gefaßt haben, wenn er noch von der Strafe redet, die Kreon zu Theil wird? Gerade aber die Verblendung Kreons ist letzte schrecklichste Consequenz des Schicksals im Labdakidenhause, der Schlußstein in der dichterischen Vollendung dieser Fabel, so wie anderseits schon das volkspoetisch gegebene Schicksal in diesem Stoff seine ganze finstere Majestät entfaltet hatte. Gerade hiedurch ist Sophokles nicht bloß der größte Tragiker, sondern überhaupt der Gipfelpunkt griechischer Poesie, soweit dieselbe durch ein volkspoetisches Band zu einem großen stets anwachsenden Ganzen zusammengeschlossen ist. Oben aber habe ich die Muthmaßung gewagt, der Dichter selbst möchte mit dieser tiefsinnigsten Wendung erst der zweiten Ueberarbeitung die Antigone erhöht und vollendet haben.

Garve ist am Ende fast der Einzige, der etwas von solcher Verblendung und von der Illusion gemerkt hat, welche in den Tragödien des Sophokles Leiden und Jammer in Schuld umkehrt. Er sagt (Gedanken über das Interessirende: Sammlung einiger Abhandlungen S. 398.): „In allen poetischen Stoffen der Alten herrscht das System, nach welchem Menschen von der Gottheit unwiderstehlich zu Handlungen getrieben werden, wofür sie doch in der Folge als für freiwillige leiden müssen." Allein weder er selbst noch ein anderer wußte daraus weiter eine furcht-

zens hervor. Denn das ewige mit so hinreißender Anschaulichkeit dargestellte tragische Thema ist ja eben, daß der Mensch stets Andere und sich selbst verkennt, daß er bei gutem Willen Böses stiftet, daß er selbst bei zweifelhafter Schuld doch Gewissensbisse zu tragen hat, daß sein freier Wille unfrei wird, weil sein Eifer sich zur Leidenschaft erhöht, oder auch nur, weil seinem Auge keine Allwissenheit gegeben ist. Eben hiedurch ist die sophokleische Poesie das Höchste und Tiefste von Darstellung, von Rührung und Versöhnung; gerade so ist der Zuschauer gestellt, daß er jeden Augenblick gemahnt werden muß, nicht zu verdammen, sondern zu bemitleiden und die grause That mehr für ein Unglück anzusehn als für ein Verbrechen: was könnte wohl wahrer und menschlicher sein!

Und ebenso innerlich, als diese Accorde des Seelenschmerzes sind, ist denn auch die Auflösung, welche der greise Dichter uns noch zuletzt im koloneischen Oedipus gegeben hat. Oedipus wird auch hier, nicht durch die körperliche Anwesenheit und das förmliche Gericht der Götter, sondern durch ihre gegenwärtige, mit imposanter Illusion dargestellte Wundermacht gereinigt und verklärt, nachdem ihm zuvor in seinem Innern das befriedigende Bewußtsein aufgegangen, seine Thaten seien mehr ein Leiden als ein Thun. Hiemit vergleiche man die Orestie des Aeschylus, so wird man nicht verkennen, daß dort die Lösung in gleicher Art erfolgt als die That, d. h. eben so äußerlich und noch ganz symbolisch. Es ist bei Aeschylus durchaus nicht diese finstere Consequenz in der Verfolgung des Schicksals bis in die innersten Falten des menschlichen Herzens und seiner Motive bis auf ihre Wurzel; die Frage nach Zurechnung, nach Schuld oder Unschuld, nach freiem Thun, das für sich selbst einzustehen hat, oder unfreier Verblendung, diese Frage bleibt ganz unausgesprochen, sie tritt auf keine Weise in die Darstellung. Und eben darum vertragen sich denn auch auf einem Standpunkt der Naivetät gewisse Widersprüche noch ganz friedlich: Thun oder

Leiden — das bleibt unentschieden, die Götter lenken und die Menschen erscheinen daneben doch als frei, die Götter selbst richten unter einander und der Mensch, statt in seinem Innern einen Kampf zu bestehn, wird nur Objekt in dem Streit der Götter. Dagegen aber ist es bei Aeschylus eine mehr äußere Großheit, Erhabenheit und Heldenmäßigkeit aller Gestalten, eine gleiche Höhe des poetischen Ideals, alles scheint edel, imposant. Selbst Klytämnestra erscheint nicht im zerrissenen Kampf mit sich, zwischen Verbrechen und erlaubter oder gar gebotener Rache, sondern wir sehen sie nur in dem Heroismus ihrer That, die sie kühn vollbringt und deren sie sich rühmt. So stattet Aeschylus alle seine Gestalten mit höchster Liebe aus, er nimmt Parthei für alle und freut sich an ihrem Kampf und der darin entwickelten Stärke. Recht eigentlich ist es sein Wahlspruch:

Ἄρης Ἄρει συμβάλλει, Δικα Δίκᾳ,
ἰὼ θεοὶ, κραίνετ' ἐνδίκως!

So zieht er sich doch überall fromm zurück, selbst wenn Prometheus mit Zeus kämpft. Wie naiv und unbefangen ist nicht diese Frömmigkeit, welche aber nur dadurch besteht, daß sie nicht grübelt und gräbt: es ist noch die volle Frömmigkeit des Polytheismus.

Nicht minder sind nun auch bei Sophokles alle Elemente einer erhabenen Religiosität, aber auf einem ganz andern Standpunkt, und dieser gehört man möchte sagen kaum mehr dem heidnischen Polytheismus. Es sind nur kaum noch persönliche, menschenähnliche Götter, sondern die Gottheit ist eine unsichtbare, gewaltige, hehre Macht, welche unmittelbar auf die Herzen der Menschen wirkt, unmittelbar ihre Gedanken lenkt. Aller Widerstreit der Welt, den der Polytheismus außer sich objectivirt und auf die Götter überträgt, ist hier von ihnen abgenommen, und auf den Menschen zurückgeworfen: erhabener,

heiliger stehen die ewigen Götter da, und nur der Mensch in der Schuld seines Herzens trägt jenen Zwiespalt. Ihm ziemt Demuth, tiefe fromme Ergebenheit in den Willen der Allwaltenden; als Mensch darf er sich in seiner menschlichen Kurzsichtigkeit nicht überheben wollen, hiedurch nur, so stellt Sophokles überall dar, stürzt er sich in Elend und Schuld. Aber die ewigen Götter haben nun auch Gnade, die dem Reuigen offen steht. Ganz abgesehen von der großen Höhe der Kunst und der Tiefe darstellender Poesie, die hiemit zusammenhängt, was ist es nicht zugleich für eine Klarheit und Reinheit der religiösen Ansicht, dessen nämlich, was über allen Namen von Religionen hinaus, ewig nach der Natur des menschlichen Gemüths und seiner Lage, Religion sein wird.

Sophokles ist seiner ganzen Ansicht nach sehr verschieden von Aeschylus, allein nichts weniger, als ihm entgegengesetzt, sondern er ist, fast durchhin, ganz dasselbe, nur auf einer viel höheren Stufe der Darstellung. Dagegen wenn wieder Euripides sehr verschieden vom Sophokles erscheint, so hat es doch mit diesem hinsichtlich eines solchen Fortschritts keineswegs gleiche Bewandtniß: er ist das Kind einer ganz andern, weit profaneren Sinnesart, er hat weder jene gläubige, kindliche, unbefangene Ergebenheit in die Religion seiner Väter, wie Aeschylus, noch auch die tiefe Weltanschauung und das große Gemüth, das Sophokles hoch darüber erhebt, und macht, daß er nichts von dem Bestehenden antastet und umstößt, sondern nur läutert und verklärt. Bei Euripides finden wir, sogar etwas craß, den gewöhnlichsten Polytheismus, und es scheint fast zufällig, ob er ihn feiert, oder prostituirt. Ihm fehlt jedenfalls alle Würde dafür. Das Schicksal nun vollends ist bei ihm fast gänzlich verschwunden, seine Composition ist dafür viel zu leichtfertig, äußerlich und inconsequent. Nur der Verfasser der Iphigenie in Aulis, Chäremon, läßt wieder ein großartiges Bild

des Schicksals und der hoch über den Anschlägen des Menschen lenkenden gnadenvollen Gottheit schauen. Damit nun aber auch hier dem Euripides nicht ganz Unrecht geschehe, so muß sogleich bemerkt werden, daß er überhaupt in der Darstellung der Charaktere einen ganz eigenthümlichen Standpunkt einnimmt, der, in der Entwickelungsreihe der dramatischen Kunst betrachtet, für nichts anderes als organischen Fortschritt gelten kann, der aber eben so unvermeidlich und natürlich jene Rückwirkung auf Darstellung und Auffassung des Schicksals hatte. Doch zu wesentlich hing die Schicksalsidee mit der Volkspoesie und der dramatischen Kunst zusammen, als daß man sie hätte aufgeben können ohne sogleich den Verfall herbeizuführen.

Und nun vergleiche man mit dieser Ableitung des Schicksals und seiner poetischen Bedeutung die verschiedenen verlautbarten Meinungen. Schlegel, dem freilich der Gedanke an Volkspoesie sehr fern lag, versucht eine eigenthümliche Construction, S. 107: „Innere Freiheit und äußere Nothwendigkeit dies sind die beiden Pole der tragischen Welt. Jede dieser Ideen wird erst durch den Gegensatz der andern zur vollen Erscheinung gebracht. Da das Gefühl innerer Selbstbestimmung den Menschen über die unumschränkte Herrschaft des Triebes, des angebornen Instinctes, erhebt, ihn mit einem Worte von der Vormundschaft der Natur losspricht, so kann auch die Nothwendigkeit, welche er neben ihr anerkennen soll, keine bloße Naturnothwendigkeit sein, sondern sie muß jenseit der sinnlichen Welt im Abgrunde des Unendlichen liegen; folglich stellt sie sich als die unergründliche Macht des Schicksals dar. Deshalb geht sie auch über die Götter hinaus." Möge niemand diese Worte analysiren wollen, denn ihre Logik ist schwach. Statt nachzuweisen, was die Aufgabe war, wiefern das Schicksal poetisch, und ganz besonders darstellender Kunst wesentlich ist, setzt er

gerade dies voraus, begnügt sich erst bei dem Gegensatz so schwankender und nichtssagender Begriffe als innere Freiheit und äußere Nothwendigkeit, wobei wieder die Hauptsache unerwähnt bleibt, nämlich die Beziehung auf Schuldbewußtsein und Zurechnung, und dann will er von dem Instinct aus die Nothwendigkeit und deren Beziehung zu den Göttern construiren. Man erwäge welche Verworrenheit!

Auch Göthe (im fünften Bande der nachgelassenen Schriften: Shakespear und kein Ende) spricht bloß von einem Gegensatz des Sollens und des Wollens. In der Schicksalstragödie der Alten überwiege das Sollen, bei den neuern das Wollen. Ich kann nicht glauben, daß hiemit das Wesen der antiken Kunst erschöpft sei, noch weniger wenn Göthe, sonst recht witzig, die alte Tragödie mit dem Whist, die neuere mit dem L'hombre vergleicht. Es hat etwas Verführerisches mit solchen Gegensätzen; dies möge nun vollends zu Michelets Entschuldigung dienen, wenn er sogar den Unterschied der Schicksalsauffassung zwischen Aeschylus und Sophokles so nehmen will, daß bei Aeschylus die Nothwendigkeit, bei Sophokles die Freiheit überwiege. Freilich ist dem nicht so: Aeschylus und Sophokles stehen sich vielmehr hierin ganz gleich, nur daß letzterer darstellender ist, und also, gerade umgekehrt, die Freiheit in noch viel schmerzlichern Conflict bringt; daß kein Ueberwiegen der einen oder andern Seite anzunehmen sei, darüber hätte schon v. Raumers Abhandlung in den Jahrbüchern der Berliner Akademie (1828. S. 150.) belehren können. Raumer sieht die Unzulänglichkeit der frühern Auffassungen ein, aber wenn er meint, den Begriffen Freiheit und Nothwendigkeit thäte nur eine Reinigung selbst Noth, so liegt das Uebel vielmehr daran, daß man hier überhaupt mit Begriffen etwas hat ausmachen wollen. Auch Solger bezeigt sich unzufrieden mit Schlegels Definition, aber was er selbst da-

gegen (Wiener Jahrbücher Bd. 8) in Verbindung mit seiner berüchtigten Ironie aufstellt, dürfte schwerlich jemanden verständlich werden. Dennoch fühlt Süvern sich hievon (über den hist. Char. d. Drama) am meisten befriedigt; allein gleich darauf bringt er selbst wieder ziemlich andere Ansichten vor. Der Gesichtspunkt dem er dabei folgt, das Schicksal und die Poesie aus der Historie zu erklären und nach dieser zu messen, ist wohl, wie nun jeder selbst ermessen mag, so weit als nur möglich von dem Richtigen entfernt. Und sollte wohl Süvern das tiefste Schicksalsstück des Sophokles, die Antigone, wirklich gefaßt haben, wenn er noch von der Strafe redet, die Kreon zu Theil wird? Gerade aber die Verblendung Kreons ist letzte schrecklichste Consequenz des Schicksals im Labdakidenhause, der Schlußstein in der dichterischen Vollendung dieser Fabel, so wie anderseits schon das volkspoetisch gegebene Schicksal in diesem Stoff seine ganze finstere Majestät entfaltet hatte. Gerade hiedurch ist Sophokles nicht bloß der größte Tragiker, sondern überhaupt der Gipfelpunkt griechischer Poesie, soweit dieselbe durch ein volkspoetisches Band zu einem großen stets anwachsenden Ganzen zusammengeschlossen ist. Oben aber habe ich die Muthmaßung gewagt, der Dichter selbst möchte mit dieser tiefsinnigsten Wendung erst der zweiten Ueberarbeitung die Antigone erhöht und vollendet haben.

Garve ist am Ende fast der Einzige, der etwas von solcher Verblendung und von der Illusion gemerkt hat, welche in den Tragödien des Sophokles Leiden und Jammer in Schuld umkehrt. Er sagt (Gedanken über das Interessirende: Sammlung einiger Abhandlungen S. 398.): „In allen poetischen Stoffen der Alten herrscht das System, nach welchem Menschen von der Gottheit unwiderstehlich zu Handlungen getrieben werden, wofür sie doch in der Folge als für freiwillige leiden müssen." Allein weder er selbst noch ein anderer wußte daraus weiter eine furcht-

bare Consequenz zu ziehn oder es mit dem künstlerischen Plan in Verbindung zu setzen. Blümner, der ausdrückliche Schriftsteller über das tragische Schicksal der Alten, führt diese Worte von Garve an, aber in welchem Zusammenhange? Er leugnet sogar das Faktum, und soweit es sich nicht leugnen läßt will er es mit Flachheiten vertuschen, weil er einmal in dem, was die höchste Höhe und der tiefste Gehalt tragischer Kunst ist, vielmehr etwas Fehlerhaftes zu sehen glaubte. S. 136 liest man: „Es ist die hergebrachte Meinung, daß in der griechischen Tragodie ein grober Fatalismus herrsche, daß ein tyrannisches Wesen darin walte, welches ohne Rücksicht auf Verschuldung Leiden auflegt, ja sogar den Menschen zu Verbrechen nöthigt und ihn dafür büßen läßt. Wie aber auch die Alten zum Theil hierüber gedacht haben mögen: von den bessern Dichtern (!) wurden diese Vorstellungen nicht begünstigt, oder, wenn die Stoffe darauf leiteten, wenigstens so gemildert, daß sie das Trostlose und Niederbeugende verlieren mußten.“ Hiebei wird eine ähnliche Stelle aus Herder citirt und endlich aus Böttigers Abhandlung über die Braut von Messina (Minerva. 1814. S. 7): „Man kann es nicht oft und laut genug sagen, daß der rein menschliche, veredelte Sinn der Griechen die Vorstellung des Schicksals, das nach blinder Willkühr ein übermüthiges Spiel mit dem Menschen treibt, sie in Versuchung führt, damit sie stürzen, und Schuldige mit den Schuldlosen ausrottet, geradezu für eine Lästerung erklärt und höchst unstatthaft fand.“

Wir glaubten alles dies vollständig anführen zu müssen, weil man sonst schwerlich eine so einfache Ansicht als die unsrige für neu hält, und weil man sich schwer vorstellt daß die Werke der Alten so wenig wahrhaft erkannt und verstanden worden, dagegen so häufig schiefe Moral und schale Humanität noch in unserm Jahrhundert wahre Kritik und poetische Auffassung vertreten müssen. Was sich nun gar unsere Dramatiker

ür abendteuerliche Begriffe von dem Schicksal der Alten gemacht,
,as sie nachbilden wollten, hat unsere Zeit mit Schaudern ge-
ehn, und endlich haben die neuesten Tage erlebt, daß jemand,
ım das Maaß voll zumachen, dies moderne Schicksal zum Maß-
ab nehmend, den Tragödien der Alten gar ihr Schicksal ganz
ıbsprach. —

XIX.

Darstellung, Charaktere, Illusion, mit Bezug auf Entwickelung und Verfall.

Die Volkspoesie eröffnete uns den wahren Gesichtspunkt für die Betrachtung des Schicksals, und so wird dies Schicksal wieder den besten Gesichtspunkt geben, wenn es sich um die verschiedene Darstellungskunst der Tragiker handelt. Mancherlei Unterschiede dieser Art müssen schon hie und da in unserm Buch hervorgetreten sein, im Allgemeinen aber wird man die Entwickelung zu immer lebendigerer Persönlichkeit bemerkt haben und anderseits das Streben und Gelingen den Ereignissen immer mehr den Anschein des Ungesuchten, d. h. der Natürlichkeit und Wirklichkeit, mit einem Wort, den Charakteren und Ereignissen Illusion zu geben.

Bei Aeschylus finden sich noch viele Elemente, welche solcher Illusion widerstreben; und so ist es in allen Anfängen der Künste. Die Künste sind noch nicht soweit gediehen, um nur die Möglichkeit einer irgendwie mit dem Schein des Wirklichen täuschenden Darstellung zu fassen, sie entsagen daher diesem Streben ganz, und gehen einen andern Weg. Sie suchen durch innere Gleichmäßigkeit und Harmonie der anderweitigen angewendeten Mittel etwas zu erreichen, was ohne Ansprüche darauf, sich mit der Wirklichkeit in Vergleich stellen zu wol-

len, sich vielmehr darüber erhebt. So kommt es, daß alle Anfänge der Kunst sehr früh ins Ideale übergehn müssen, und daß sie durch eigenthümliche Vorzüge den abgehenden Schein freier Lebendigkeit zu ersetzen haben. Wie sehr trifft nun dies bei Aeschylus ein. Er selbst entfernte sich schon durch die äußere Ausstattung, durch Kothurn, Schleppgewand, Tanz und Musik, von der Darstellung des Wirklichen und ging überall darauf aus, sich einen höhern idealen Kreis einzurichten, zu dem sich denn auch die Sprache mit erheben mußte. Er haucht allen seinen Charakteren einen kräftigen Willen ein, Muth und Trotz in dem Kampf mit ihren Widersachern, dabei hat er für beide der streitenden Parteien gleiche Liebe und weiß dem Zuschauer für jede Seite gleiches Interesse einzuflößen. Gewiß sind dies die Hauptbedingungen dramatischer Darstellung; alles aber bewegt sich in einer so würdevollen, durchaus rhythmischen Gemessenheit und gleichmäßigen Abgeschlossenheit der Kunstsphäre. welche kaum noch etwas vermissen läßt. So kam es denn, daß man die genügende Erfüllung eines Stadiums der Kunst, welches noch lange nicht der Gipfel ist, durch eine sehr verzeihliche Verwechselung zuweilen schon für das Höchste gehalten.

Bei Aeschylus treten nicht nur die Götter häufig auf und greifen unmittelbar in die Verwickelung, den Knoten schürzend und lösend, ein, sondern er bringt auch häufig poetische Personificationen und symbolische Figuren an, z. B. Kraft und Gewalt im gefesselten Prometheus, wahrscheinlich im feuerbringenden die Erde und endlich in mehreren Stücken den Wahnsinn (λύσσα). In der Psychostasie sah man den Zeus selbst, wie er die symbolische Handlung des Wägens vollzog, und das ganze Stück der Eumeniden kann nicht anders als symbolisch heißen. Hiemit ist vieles was Erscheinung des innern Seelenlebens sein sollte, zu äußerer Anschaulichkeit gebracht, besonders auffallend bei dem Wahnsinn; und vornehmlich durchgeführt in den Eumeniden, wo das als Rechtsstreit behandelt ist, was vielmehr als Kampf

im Innern der Menschenbrust vorgeht. So faßte erst Sophokles auf; Aeschylus vermochte es noch nicht: und was folgt hieraus? Kein eigentlicher Tadel, sondern nichts mehr, als daß dies zwei ganz verschiedene Stadien der Poesie sind.

Bei Aeschylus sind die Charaktere noch nicht durchsichtig bis aufs Herz; wir erfahren von ihnen nicht mehr, als er sie ausdrücklich sprechen läßt, wir belauschen sie nicht in ihren unbewachten Augenblicken, sie verrathen uns nicht, was sie gern verhehlen möchten. Den Fortschritt von Aeschylus auf Sophokles kann man in solcher Rücksicht nicht deutlicher beobachten, als wenn man die Klytämnestra beider vergleicht, ich meine ihr Geständniß der Schuld. Dies mußte denn auch einfließen auf Wahl und Zeichnung der Charaktere bei Aeschylus. Im Ganzen genommen liebt er daher offne, gerade Charaktere, und wenn er in seinem Philoktet den listigen Odysseus einführt, so ist aus Dio's Worten abzunehmen, daß er auf dieser Seite nicht sonderlich erfinderisch war, und nicht der Kunst neues Gebiet eroberte. Darstellender schon mochte er sein, wo er von der Zeichnung einer übermüthigen Tapferkeit zu jenem hohlen und fast abgeschmackten Uebermuth fortging, wie er gewiß mit Energie im Pentheus und im Lykurg geschildert war, und wovon wir in den Bacchen des Euripides und im Rhesus nur noch die Reflexe sehen. Gewiß fehlte es hier dem Aeschylus nicht an der kräftigsten Ironie, welche der Darstellung so wesentlich ist, nämlich so, daß den Zuschauern ein ganz anderes Urtheil nahe gelegt wird, als worin die Personen selbst befangen sind. Nur ging dies noch nicht durchweg in die Kunst des Aeschylus über, es beherrscht nicht durchaus seine Kunstart. An einzelnen Stellen nur sehen wir mit greller Wirkung jene großartige Ironie auftauchen, namentlich in der Orestie, einem spätern Stück des Dichters, und zwar nicht ohne sophokleischen Einfluß. Hier contrastiren die Erwartungen und Hoffnungen der Handelnden stark gegen das was geschehen wird, hier ist das Schicksal selbst

Darstellung geworden und allein diese Seite ist seine wahrhaft poetische. Daß damit die geheimen Anschläge, die Verstellungen und Verkennungen Verwandtschaft haben, leuchtet bald ein; sie haben dieselbe Beziehung zur Darstellung, sofern auch hier der Zuschauer mehr weiß als die Handelnden von einander, als er voraussieht, voraus ahnt, voraus fürchtet, und mit bangem Interesse die Schritte der Befangenen, Sorglosen begleitet. Aeschylus brachte einen solchen Anschlag durch Verstellung in den Choephoren an, allein er verstand noch nicht ihm seine ganze Bedeutung für poetische Darstellung abzugewinnen; er überließ hier die ganze Ernte dem Sophokles.

Hier eben war noch die höchste Stufe darstellender Kunst zu erklimmen und falls wir nicht sollten geirrt haben, so würde Sophokles gleich bei seinem ersten Auftreten mit dem Rhesus die Richtung, in deren Erschöpfung seine spätere Größe liegt, mit Sicherheit erkannt, er würde gleich den nächsten Weg dahin eingeschlagen haben, indem er sich an das unmittelbar anknüpfte, was ihn von vorhandener Kunst des Homer sowohl als Aeschylus am geradesten zum Ziel führen konnte. Wir haben im Rhesus eine Fabel mit heimlichem Anschlage, wo nur der Zuschauer zugleich das übersieht, was auf beiden Seiten vorgeht, und zugleich haben wir hier jenen prahlerischen Uebermuth, der sein Schicksal herausfordert, mit ironischem Pinsel gezeichnet. Also indem er den Sinn der schönsten volkspoetischen Erfindungen aufnahm und fortsetzte und wiederum das, was Aeschylus bereits begonnen, im Sinne dramatischer Kunst und mit allen ihren Vortheilen unermüdlich durchführte, wurde Sophokles was er ist. Er hat keinen Prometheus mehr gedichtet, auch keinen Agamemnon, wohl aber nach Aeschylus noch eine Elektra, noch einen Philoktet, noch einen Oedipus, noch eine Iphigenie u. s. w.; denn eben hier ließ sein Vorgänger jene tiefere Kunst der Darstellung noch unerschöpfte. Wir haben durch genauesten Vergleich nachgewiesen, wie er, dem Aeschylus nachfolgend, in der

Elektra und dem Philoktet die Idee einer Verstellung und eines heimlichen Anschlags nicht nur feiner und consequenter durchbildete, sondern auch verdoppelte und um eine Stufe höher steigerte. Aehnliches galt auch von seiner Iphigenie, wiewohl er hier selbst nicht das Höchste erreicht hat, sondern noch zwei spätere Bearbeitungen möglich machte.

Einen heimlichen Anschlag, ganz ähnlich dem im Rhesus, stellte Sophokles in dem Stück *Λακαῖναι* dar, das den Raub des Palladiums enthielt, und vielleicht war der Inhalt des Stückes Priamus jene ganz ähnliche cyclische Fabel von des Troerkönigs heimlichem Besuch bei Achill; einen heimlichen Anschlag ferner noch enthielt der Triptolemus des Sophokles, von dem wir wissen, daß er eins seiner frühesten Stücke war.

Auch die Niptra des Odysseus enthielten wieder nur heimlichen drohenden Anschlag und Verkennung; des Odysseus eigner Sohn, Telegonus, ging damit um den Vater zu tödten, den er nicht kennt; nur der Zuschauer ist hievon unterrichtet und eben darum angstvoll gespannt bis auf den Moment der Erkennung. Allein diese Erkennung erfolgt, tragischer Weise, zu spät, nachdem er unwissend seinen Vater erschlagen; erst jetzt öffnen sich ihm die Augen. Aber auch Odysseus erkannte ohne Zweifel im Sterben selbst seinen Sohn, so liegt es in der Natur des Poetischen, so ist es sophokleisch, so ergiebt es der Vergleich mit dem sterbenden Wagenlenker im Rhesus, mit der Klytämnestra in der Elektra, mit dem sterbenden Herkules in den Trachinierinnen. Wollten wir nun alle die sophokleischen Stücke zusammenstellen, in denen dergleichen Verkennungen der Handelnden den tragischen Inhalt und die Seele der Darstellung ausmachen, so würden wir den größten Theil der Werke dieses Dichters hieher rechnen müssen, zum Beweis, wie wesentlich gerade dies seiner Kunstart ist.

Dieselbe poetische Figur der Befangenheit, und einer doppelten Lage, welche nur der Zuschauer übersieht, eröffnete den Sophokles noch eine neue Tiefe poetischer Darstellung: auch in sich selbst schon kann der Mensch zerfallen und verblendet sein. So wurden ihm alle unfreien Zustände der Seele besonders willkommen, und der Wahnsinn, den wir im Ajas haben, wiederholte sich gewiß noch in vielen andern Stücken, aus demselben Grunde, weshalb der geistesverwandte Shakespear Zerrüttung des Gemüths so häufig in seinen Tragödien vorbringt. Wie nun aber letzterer im Hamlet verstellten Wahnsinn schildert, so ging auch Sophokles in seinem rasenden Odysseus hiezu über.

Auf Seiten der Handelnden Befangenheit, Täuschung, Irre, auf Seiten des Zuschauers Ueberblick und Einsicht, dies also ist überall der Schlüssel und das Princip für die darstellende Kunst des Sophokles, gleich viel ob sich äußerlich Parteien gegenüberstehen, um sich zu berücken, gleichviel ob Ort und Zeit oder Schicksal den Handelnden jenen Ueberblick nehmen, der dem Zuschauer gewährt ist, oder ob jener Zwiespalt in das eigne Innere des Menschen verlegt ist. An diesem Faden nun ist Sophokles immer mehr vom Aeußern zum Innern fortgegangen, immer tiefer lernte er Schicksal und Illusion, Freiheit und Unfreiheit, Natur und Kunst verflechten. Mit welcher Illusion der Wirklichkeit sehen wir Oedipus oder Kreon in die Wetterwolke des Schicksals eintreten! Vorzüglich bewundere man Sophokles da, wo er das Schicksal und dessen übermächtiges Eingreifen anknüpft an natürliche Regungen und Leidenschaften des menschlichen Gemüths: wie allmälig ist im Kreon das Pflichtgefühl des Herrschers, Herrschsucht, Zorn, Leidenschaft, die ihrer selbst nicht mehr ganz mächtig ist, hinüber geleitet in jene Unfreiheit und Verblendung durch das Schicksal; wie kunstvoll und wirksam geht in der Dejanira die Eifersucht über ihr Geschick, oder im Ajas jener ungemäßigte Ehrgeiz in vollkommene Blendung durch Gott und Schicksal.

Was nun die Charaktere anlangt, so ist Sophokles darin viel reicher, viel darstellender als Aeschylus, wir haben hier scharf ausgeprägte Individualitäten, die er durch Wahl berechneter Gegensätze zu heben weiß, so Elektra und Chrysothemis, Antigone und Ismene. Wie Aeschylus letztere gezeichnet, die dem allgemeinsten Umriß nach von der Sage gegeben sind, würde sehr interessant zu vergleichen sein; wir müßten dazu aber noch das Stück besitzen, das den Sieben gefolgt ist. Ueberhaupt hat Sophokles das weibliche Gemüth tiefer studirt, sowohl seine aufopfernde Liebe, seinen Heroismus, und wieder seine gereizte mitleidlose Rachsucht, als auch seine Milde und seine sanfte liebenswürdige Schwäche. In der Tekmessa haben wir ein Bild der hingebungsvollsten Liebe, in der Dejanira die Eifersucht mit allen Farben von so unvergeichlicher Poesie und Wahrheit, in der Klytämnestra das schuldbewußte Gemüth des Weibes, das vor sich selbst entfliehen will. Und welche charaktervolle Unterscheidung der Männer, bis auf jeden Uebergang des Gedankens und bis auf jedes Wort: den wilden, ungestümen Ajas und den besonnenen Agamemnon, den schlauen and dennoch stets würdevollen, ja in göttlichem Geheiß dastehenden Odysseus und neben ihm die jugendliche liebenswürdige Seele des Neoptolemos; dann wieder den greisen erhabenen Tiresias und den stolzen, herrischen Kreon, den von allem Leiden gebeugten milden Oedipus auf Kolonos und wieder Polynices, den eifernden, der mit wildem Ungestüm in sein Verderben rennt. Endlich sogar die ängstlichen redseligen, man möchte sogar sagen stotternden Boten in der Antigone und den Trachinierinnen, also überall eine Naturnachahmung und eine Ausstattung mit individuellsten Leben bis auf alle Nebenpersonen herab, wie man sie nur von dem großen brittischen Naturmaler gewohnt ist. Wenn Aeschylus diese Seite ziemlich fehlt, so möchte man urtheilen der große symmetrische Zuschnitt, die ernste Bewegung des Ganzen in rhythmischer Gemessenheit lasse allein schon eine solche Ausmalung und Belebung

des Details nicht zu: allein Sophokles hat ja diese symmetrische Gestaltung gar nicht minder, sondern er hat, worin wir ihn eben am höchsten bewundern müssen, diese der Natur abgelauschte Charakteristik aufs innigste mit jener seiner unnachahmlichen Kunst einer **fugenartigen** Composition, wie wir es nannten, zu vereinigen gewußt. Gerade hierin steht er hoch über Shakesspear, gerade von dieser Seite ist er kunstvoller, vollendeter: ohne Abbruch der freiesten, natürlichsten unbelauschtesten Lebendigkeit geht doch durch seine ganze Composition ein so festes rhythmisches Gesetz der innern Gestaltung, daß alles sich zu einem nothwendigen innern Fortschritt zusammenstellt, ründet und abschließt; hier ist bei allem Leben die Ordnung und der krystallinische Zauber der Kunstbildung, während der große Britte nicht selten seine hinreißende Sympathie mit der Natur auch durch eine ebensolche Regellosigkeit erkauft, als sie in dem Zufall der Wirklichkeit herrscht, und welche in der Kunst Monstrosität erzeugt. Ja noch mehr: diese beiden höchst heterogenen und so selten jemals wieder vereinten Elemente der Kunst, natürliches Leben und rhythmische Ordnung vereinigen sich so innig, daß jedes das andere noch um eine Stufe höher steigert.

Wenn bei Aeschylus die einzelnen Personen keineswegs ohne Charaktere sind, so werden diese doch als etwas Dauerndes, Durchgehendes gefaßt, welches im ganzen Stück unverändert bleibt und nur in jeder Rede und Handlung wieder durchklingt. Bei Sophokles findet sich nun dies, was wir das Fundament des Charakters nennen möchten, natürlich ebenso, allein hier ist mehr, denn wir bekommen die gegenwärtige Entwickelung der Charaktere, die Uebergänge von einer Stimmung in die andere, den prägnantesten Akt des Seelenlebens, der denn auch zugleich erst das wahre eigentlichste Gebiet dramatischer Kunst giebt. Und dies geschieht bei unserm Dichter mit solchem Bewußtsein und mit solcher Angelegentlichkeit, daß er überall die Personen erst von einer andern Seite zeigt, als zu welcher sie sich

nachher natürlich und nothwendig, meistens als zu ihrem wahren und besseren Selbst entwickeln werden. Wir haben hier überall stete Bewegung der Stimmungen und Seelenzustände, nicht bloß Charaktere, sondern Entwickelungen der Charaktere in der Handlung und durch die Handlung. Allein auch dies ist noch lange nicht alles, sondern wie der Dichter, um die Charaktere an sich zu heben, gleich deren Gegensätze symmetrisch daneben stellt, so läßt er sie nun auch entgegengesetzt sich entwickeln, sodaß durch einander arbeitende Rhythmen entstehen, deren jeder nach festen Gesetzen psychologischer Nothwendigkeit fortschreitet, und welche doch, dies ist eben das Wunder der Kunst, an jeder Stelle harmonisch, ja in jeder Situation poetischer, und immer beziehungsvoller werden.

Und ebendies nun erstreckt sich bei Sophokles sogar bis auf den Chor. Gemäß der Entstehung der Tragödie ist der Chor bei Aeschlus noch mehr im Vorgrunde, er handelt und ist bewegt wie in den Sieben, ja er macht gar die Hauptrolle aus, wie in den Schutzflehenden; aber bei allebem behält er immer das ganze Stück durch dieselbe Stimmung; er giebt einen weiten meistens dunkeln Hintergrund für die Handlung ab. Bei Sophokes ist er mit in die Darstellung hineingezogen, er ist nicht bloß Träger lyrischer Gesänge, nicht bloß ist er da, um Tanz zu halten, sondern er selbst spiegelt, als Volksmeinung und öffentliche Stimme, die Handlung und das Bewußtsein ab. Aber alles fehlt daran, daß er über der Handlung stünde und wohl gar die Räsonnements des Dichters darüber in den Mund bekäme, in welchem Sinn die Neuern ihn meistens nachgebildet, sondern er selbst überschaut keineswegs das Ganze, er ist sogar besonders befangen und dient, wie wir unzweifelhaft sahn, vornehmlich dem Dichter dazu, durch seine Befangenheit und die Widersprüche seiner Ansichten, wohl gar durch das ausdrücklich Kurzsichtige und Verkehrte seiner Urtheile, dem Zuschauer selbst, welcher höher gestellt worden, die wahre Auffassung nahe zu legen. Wenn nun Sophokles hierin so hoch über Aeschylus reicht, so hindert dies

doch nicht, daß Sophokles es vielleicht nur eben ihm abgelernt und das, was jener bot, zur wahren Darstellung erhoben. Ich glaube, daß man hieher jene Eigenthümlichkeit des Aeschylus ziehen muß, die mittleren Stücke seiner Trilogie mit einem deutlichen Widerspruch zu schließen; dies bildete Sophokles tiefer durch, nahm es in die ganze innere Gestaltung auf, und, dem Zuschauer noch mehr zutrauend, überließ er ihm sogar die wahre Lösung ganz selbst, ohne daß diese in einem folgenden Stück gegeben wäre, man müßte denn sagen, daß der koloneische Oedipus auf einmal für alle den Schlüssel enthalte. Wer diese Eigenthümlichkeit des Sophokles und dies Verhältniß zum Aeschy- nicht anerkannt, darf sich schwerlich rühmen, den höchsten Gipfel griechischer Darstellungskunst erfaßt zu haben, und hier muß nochmals an die ganz ähnliche Kunst des Plato erinnert werden der, zumal im Parmenides, wo es von allen Auslegern, am meisten von Schleiermacher, mißverstanden worden, geradezu mit dem unaufgelösten Widerspruch schließt — um darzustellen, was er einmal im zehnten Buch der Republik ausdrücklich sagt: ὅτι μυρίων ἐναντιωμάτων ἡ ψυχὴ γέμει ἡμῶν. Was Plato für die intellectuelle Welt, das ist Sophokles für die sittliche, mit dem Unterschiede, daß jene Widersprüche dort großentheils auf einem vorübergehenden Irrthum, diese in der menschlichen Natur selbst liegen und ewig einen tiefen tragischen Gehalt von Poesie ausmachen werden, so lange noch die Zuschauer, Leser und Kritiker nicht fehlen, welche auffassen können.

Man pflegt beim Plato solche Art von Darstellung, wo vielmehr der Zuschauer selbst erst die Umkehrung zu machen und selbst erst das Wahre abzunehmen hat, Ironie zu nennen und allerdings ist solche aller echten Darstellung unentbehrlich; in demselben Maaß als Aeschylus sich zur Darstellung erhebt, nähert er sich auch dieser Ironie an, und bei Sophokles ist eigentlich alles davon durchdrungen. Ich glaube daß nur in solchem Zusammenhange kein Mißverständniß durch dies in unserer Zeit so

sehr gemißbrauchte Wort erwachsen wird; neuere Aesthetiker und sogar Poeten verstanden darunter nichts anderes als den Inbegriff aller Unpoesie, nämlich die Auffassung, die doch wohl nur zerrissenen, ausgebrannten Gemüthern gehören kann, daß alles Edle und Höchste des Lebens sich hinterdrein selbst vernichten, beflecken und als hohl zeigen muß. Hievon ist Sophokles das reine Gegentheil, der gerade aus der tiefsten Befleckung die herrliche Antigone hervorgehen ließ und dessen Oedipus gerade dadurch tragisch ist, daß er, was er unwissend gethan, sich dennoch mit sittlichstem Sinne als Schuld anrechnet.

Mit Einem Wort, Schicksal und darstellende Kunst ist bei Sophokles nach jeder Richtung hin vollkommen eins; das Schicksal ist bei ihm kein Begriff, sondern es ist selbst Darstellung und spricht aus jeder Zeile; der Mensch denkt, aber Gott lenkt, dies bringt Sophokles uns überall zur Anschauung. Wir sehen die Menschen Pläne machen und Dinge verabreden, aber unerwartet treten neue unberechnete Umstände ein, die im Gegensatz kurzer menschlicher Rathschläge der geraden Consequenz des Schicksals zuführen. Durch und durch vereinigt sich die starre Folgerichtigkeit des Schicksals mit der strengen Gemessenheit, rhythmischen Consequenz und jener innern freien Nothwendigkeit, welche die Seele des Kunstwerks ausmacht, und doch wieder durchdringt sich überall zugleich diese Nothwendigkeit des Schicksals mit dem Anschein der Natur, der Wirklichkeit und des darin waltenden Zufalls so, daß eben so sehr die Menschen mit eignem Leben ausgestattet als die Götter und das Schicksal allmächtig und allgegenwärtig erscheinen. Und alles dies erstreckt sich hinab bis auf das Kleinste, ganz besonders aber erscheint es in der dialogischen Kunst; in jeder Wendung der Rede wird neben dem Zufall der Wirklichkeit doch immer der unheimlich scharfe Zeigefinger des Schicksals sichtbar.

War nun das Schicksal ein Produkt volkspoetischer Entwickelungen, nur eben das Resultat von der durchgebildeten Con-

sequenz poetischer Erfindungen, so mußten wir sagen, daß Sophokles gerade diese tiefe Consequenz der Volkspoesie abgelernt, daß er sie nur erreicht indem er sich jener anschloß, indem er mit Bewußtsein in diesem Sinne fortging; aber umgekehrt ist wieder eben so sehr auch bei ihm das Schicksal, gleich wie in der Volkspoesie, nur Ausdruck und Produkt seiner strengsten poetischen Consequenz und der Schärfe und Reinheit, womit er alle Motive herausarbeitet und jedes Fremde und Kreuzende abschneidet, wenn es auch noch so verführerisch seitab lockte. Durch alles dies nun steht Sophokles auf dem Gipfel der Volkspoesie, d. h. der gesammten griechischen Poesie, soweit diese wahrhaft lebendig und organisch ist.

Euripides, der jüngere Zeitgenoß des Sophokles, von diesem um ein Jahr überlebt, nimmt keine so bestimmte und einfache Stelle in der Entwickelungsreihe ein. Man darf ihn einestheils als die Zwischenstufe zwischen Aeschylus und Sophokles und als den Vorarbeiter des letztern ansehn; so lernten wir ihn im Philoktet und der Elektra, vielleicht auch der Phädra und Polyxena kennen. Er zeigte sich, wo er mit beiden verglichen werden konnte, reicher, verwickelter, illusorischer als Aeschylus, allein lange nicht so durchgearbeitet, so geschlossen und gerundet als Sophokles. Ueberhaupt ist er erfinderisch und glücklich in Hinzubringung neuer Züge, weniger glücklich in der Verschmelzung, Durchbringung und Vereinigung derselben, und wenn wir oben bei der Volkspoesie zwei entsprechende Thätigkeiten der Art unterschieden, so darf man dies auf Euripides und Sophokles anwenden: jener zieht neue Elemente zu Bereicherung der Fabeln herbei, die bisweilen treffend, bisweilen auch unpassend, selten oder nie aber wirklich zu einem runden Ganzen verarbeitet sind; dieser dagegen hat gerade in dem was dem Euripides fehlt, seine Kraft und Eigenthümlichkeit, und während jener zwar auch nicht außer der volkspoetischen Reihe steht und

den Fortschritt allerdings fördert, so repräsentirt dieser doch eigentlich allein die volkspoetische Consequenz und Reife; während Euripides nur Durchgangspunkt sein konnte, steht Sophokles als Schlußstein da.

Gerade dies Verhältniß zu Sophokles ist für Euripides, zumal im Ganzen der Entwickelung betrachtet, bei weiten das Ehrenvollste, und dies nun eben wurde so sehr verkannt; einzeln können seine Werke weder gegen die Consequenz der Volkspoesie, noch sophokleischer Kunstwerke bestehn. Das Durcharbeiten und Ertiefen eines Inhalts, Gestaltung aus einem festen Mittelpunkt heraus und Ausscheidung alles Fremden ist seine Sache nicht; er zwingt heterogene Stoffe zusammen, und weil er den poetischen Gehalt keiner Haupthandlung recht auszubeuten weiß, so bleibt ihm nur unverarbeitete Stoffe zusammenzuhäufen und mehr stoffartige Wirkungen zu erstreben. So besteht die Hecuba aus zwei ganz verschiedenen, ja sich entgegenwirkenden Handlungen, und in spätern Stücken, wovon sogleich, haben wir eine Masse von Katastrophen, die mit materiellem Effekt wirken sollen, deren jede aber nur die andere entkräftet. Am bedeutsamsten für den Mangel consequenter Durchbildung im Sinne wahrer Volkspoesie ist für Euripides die Fabel des Hippolyt; denn statt diese in sich zu läutern, zu reinigen, auf einen poetischen Hauptschwerpunkt, auf Ein Centrum zu sammeln und dann von diesem aus Radien nach allen Punkten einer geschlossenen Peripherie zu führen, hat er, wie sich nachweisen ließ, hier die streitendsten, entgegengesetztesten Intentionen zu vereinigen gesucht. So kommt es denn, daß mit der Leichtfertigkeit des Euripides schon das gesammelte Verständniß volkspoetischer Vollendung abreißt und daß hiemit der Verfall gegeben ist. Der Reichthum und die Mannigfaltigkeit der Erfindung geht über in Laune und Willkühr, die Bedeutsamkeit und Geschlossenheit der Volkspoesie muß weichen. Diesen Verfall hat nun Euripides schnell, reißend schnell herbeigeführt, indem er,

da einmal viele Stücke gedichtet werden mußten, entweder unreife Fabeln ergriff, ohne selbst etwas für ihre Zeitigung zu thun, oder indem er durch seine Erfindungen zu sehr von dem poetischen Sinn der Fabeln seitab führte, oder endlich indem er sich nicht Zeit und Besinnung nahm, alles auf organische Weise wachsen und wirklich reifen zu lassen. Was Euripides auf dieser Seite verschuldet, läßt sich, wie denn überhaupt, erst im Zusammenhange mit der Volkspoesie würdigen, dahingegen der ihm von Schlegel und oft gemachte Vorwurf nur halb trifft, er habe an den Fabeln geändert und sie umgestaltet. Dies haben auch Aeschylus und Sophokles gethan, dies haben alle Dichter und alle Individuen gethan, aus denen überhaupt die volkspoetische Reihe besteht, und denen alle jene herrlichen Mythen ihr Wachsthum danken: der Unterschied ist nur der, daß Sophokles bei seinen vielfachen Aenderungen ganz durchdrungen war von dem wahren Geist volkspoetischer Abschließung, runder Fertigung, Sammlung, Concentrirung, wogegen Euripides, der flüchtige, eilfertige, öfters abseits ins Eckige, Excentrische geräth.

Merkwürdig daß die Tragische Kunst gerade auf dieselbe Art sich entwickelt und ausartet als die Volkspoesie. Es dauerte eine Zeit lang, ehe diese das wahrhaft Poetische in den drohenden Anschlägen und Verkennungen fand, darauf hat sie nachher davon einen sehr oberflächlichen Gebrauch gemacht und demnach eine Menge von Fabeln ins Leben gerufen, die sich alle hinsichtlich ihrer Erkennungen sehr ähnlich sehen und alle an Gehalt nicht viel bedeuten können. So hatte denn auch Euripides die Behandlung solcher Situationen und das Hervorheben des Pikanten darin dem Sophokles einmal abgelernt, und nun waren jene spätern Erkennungsfabeln ihm die liebsten; aber die Kunst, die er in ihrer Behandlung entwickelt, ist mehr eine äußerliche, eine erworbene Virtuosität, eine Geläufigkeit und Rutine; sie hat nicht die

Frische, den Reiz und die Freude des Erstgelingens, ganz besonders aber fehlt ihr die Tiefe und jene innige Beziehung zum tragischen Schicksal. Sofern letzteres der Ausdruck der volkspoetischen Consequenz und der Consequenz dichterischer Behandlung ist, so fehlte es ihm so gut als gänzlich, höchstens daß ganz äußerlich von dem Unglücksdämon die Rede ist, welcher das Haus der Atriden oder Labdakiden zu Grunde richtet. Und mit dem Schicksal wieder fehlt denn auch eigentlich ganz jene Tiefe tragischer Darstellung; daß sie aber fehlt, dies hat zugleich noch einen andern Grund. Die Jugend des Euripides nähmlich fällt schon in die Zeit der Blüthe griechischer Philosophen, er selbst ist ihr Schüler, unter andern auch des Sokrates und ganz besonders huldigt er dem Geschmack der Zeit an philosophischen Sentenzen und glanzvollen Aussprüchen. Wie er nun auf der einen Seite der darstellenden Kraft und jener darstellenden Resignation ermangelte, aus welcher das hervorgeht, was wir bei Sophokles die schweigende Poesie nannten, so nimmt er sich dies auf der andern Seite eben durch seine Sentenzen weg; aber die Folge ist, daß er sich um einige glänzende Sprüche die wahre künstlerische Tiefe und das eigentlich Nachhaltige der Poesie vergiebt. Allein hierauf kam es dem leichtsinnigen Euripides auch nicht an, er buhlte, wie Hamann sich ausdrückt, um die Gunst des Parterres, und da waren einzelne frappante Sentenzen, die sogleich verstanden und wohl gar behalten werden konnten, eine unmittelbar courante Münze. Wiefern aber der Dichter durch sein Streben nach dem Sententiösen der eigentlichen Darstellung der Charaktere Abbruch thun muß, läßt sich leicht denken, er selbst spricht und predigt hier ein wenig, wir haben den Dichter, die Bühne und die athenischen Zuschauer seiner Zeit statt der dargestellten Heroen und statt der Illusion des Moments. Dichter unserer Tage gingen hierin freilich noch weiter, indem sie die Personen doch fast nur zu Trägern ihrer eignen Räsonnements machten und also von der Darstellung ganz ins Lyrische oder Didakti-

sche abirrten. Aber einmal doch guckt Euripides selbst, der Dichter, ganz aus der Person hervor, ja, was das schlimmste ist, um sich über seine pecuniäre Privatlage und über den Undank der Zuschauer zu beklagen; dies geschieht in seinen Schutzflehenden v. 180; der Gedanke aber ist an sich allerdings weder unwahr noch auch unpoetisch, daß der Poet, der doch so viele beglückt und beseeligt, selbst darben und leiden müsse. Bloß persönlich ist auch sein Weiberhaß.

Aber wenn Euripides auch schon mit einem Fuß so weit in dem Verfall steht, so klimmt er doch mit dem andern noch zu einem Stadium der Fortentwickelung empor, welche insofern wenigstens noch denselben geraden Weg verfolgt, als sich auch bisher die Tendenz nach immer größerer Beweglichkeit, immer größerer Natur, immer größerer Seelenmalerei zeigte. Das Schicksal hatte dieser Dichter nicht mehr und zugleich fiel auch jene tragische Collision mit dem freien bewußten Willen fort: an die Stelle jenes Agens tritt nun die Leidenschaft in ihrer Unwiderstehlichkeit, und was der Dichter hier Höchstes erreicht, ist, daß er uns in die Sophistik des menschlichen Herzens schauen läßt. Letztere war nun noch der schönste Ertrag von des Dichters eigner Sophistik, und die Leidenschaftlichkeit und das Ungestüm wieder war der Vorzug, der sich am besten mit der Schnellfertigkeit seiner Arbeiten vereinigen ließ. Nun kam aber auch noch ein anderer, in der Entwickelungsreihe erst hier gegebener Vorzug hinzu, der zusammen mit dem sententiösen Ausdruck zwar den äußern Glanz erstaunlich erhöhte, aber für die wahre Darstellung doch auch nur Surrogat ist: ich meine die malerischen Schilderungen, für die sich weiterhin noch ein vortheilhafterer Gesichtspunkt wird finden lassen.

Gehen wir nun auf die von ihm eingeführten Charaktere ein, so haben wir zunächst das Männliche, Heroische kaum bei

ihm zu suchen, überhaupt fehlt ihm der eigentliche große Staatssinn und man merkt es ihm überall an, wie gern er den Kothurn verlassen möchte; sind die Reden, welche er Heroen in den Mund giebt, doch nicht selten der Art, daß man an parodische Absicht glauben hätte. Doch ist ihm hie und da, wie auch schon die Alten angemerkt, das Königliche gelungen, sonst steht er an Individualisirung, wie freilich aus dem Vorigen folgt, dem Sophokles weit nach und Aristophanes hat Recht, wenn er ihm vorwirft, daß alle seine Personen gleich sprächen. Selbst nicht einmal in dem Charakter des Odysseus hat er, wie Sophokles, mit dem Ausdruck der List zugleich Würde und Großheit zu vereinigen vermocht. Etwas der Art sagte schon Hamann (II, S. 243), überhaupt einer der ersten, welche eine richtigere Würdigung des Euripides d. h. eine Unterordnung gegen Aeschylus und Sophokles herbeiführten, was aber Schlegel in Ermangelung einer sicheren Richtschnur für das Urtheil nur übertreiben konnte.

Euripides der nach den Fröschen (v. 1020) die Menschen durch seine Sprüche sittlicher machen wollte, erreichte doch, wie ihm dort auch Aeschylus vorwirft, in der Darstellung nur das Gegentheil; während Sophokles selbst in der Fabel des Oedipus dem Abscheuungswürdigen immer nur die Seite des höchsten sittlichen Ernstes abzugewinnen wußte, kann man von Euripides in der Phädra nicht das Gleiche sagen, ja die Verläumdung ist bloß abscheulich; ähnlich aber verläumdet auch Stheneböa den Bellerophontes, man vergleiche Schol. Ran. v. 1043. Aus der Art wie Aeschylus ihn tadelt, läßt sich abnehmen, daß er die *μιγνυμένας τοῖσιν ἀδελφοῖς*, wozu der Scholiast giebt, *ὡς αἱ τοῦ Αἰόλου θυγάτερες* auch nicht von der bloß tragischen Seite gefaßt habe, und wenn es schon gegen die Würde der Tragödie zu verstoßen scheint, daß er Orest auf dem Krankenbett vorstellt, so wurde das freilich noch weit überboten durch seine *τικτούσας ἐν τοῖς ἱεροῖς*; der Scholiast sagt: *ἔγραψε γὰρ τὴν Αὔγην ὠδίνουσαν ἐν ἱερῷ.*

Endlich noch hält ihm Aeschylus vor, daß er um Mitleid zu erregen, Könige in Lumpen gekleidet; das Scholion bezieht dies zunächst auf Oeneus und Telephus; in gewissem Sinn würde auch seine Elektra hieher gehören.

Wie weit ist nun alles dies entfernt von der Kunst des Sophokles, trotz des Conflicts doch alle Charaktere groß zu halten, ja sie während des Stücks als geläutert, gerechtfertigt und gehoben hervorgehn zu lassen. Euripides erkauft meistens die Größe Eines Charakters mit der Erbärmlichkeit aller andern, wie verächtlich, z. B. erscheint Admet gegen Alcestis, oder alle sind unrein, wie im Hippolyt, oder wie im Jon sowohl Xuthus als Kreusa; seine Pädagogen sind nun meistens gar ausgemachte Bösewichter, seine Ammen Verführerinnen. Wieviel davon auch auf die Flüchtigkeit oder selbst hie und da auf das Ungeschick des Dichters komme, wieviel anderseits gewiß einem im Weltgenuß ausgebrannten Gemüth angehört, so spiegelt sich hierin doch auch offenbar eine Absicht und Kunstansicht, nämlich eine Opposition gegen künstlerisches Ideal und vielmehr das Streben, den Menschen ungeschminkt und unverbessert, ja wohl ausdrücklich in seiner gewöhnlichen Schlechtigkeit zu geben, als sei diese allein Wahrheit und als sei solche gemeine Wahrheit das alleinige echte Ziel der Darstellung. Daß solche Ansichten herrschten, kann noch besonders aus des Aristoteles Poetik ersehen werden, welcher sagt, Pauson stelle die Menschen schlechter dar, als sie sind, unzweifelhaft doch mit Absicht, höchst bedeutsam für die Entwickelungsreihe aber ist solche Ansicht von künstlerischer Wahrheit und dem Wesen der Kunst, welche, als hauptsächlich bloß auf illusorische Darstellung abzweckend, nichts Natürliches ausschließe. Und dies Interesse gewinnt noch wenn man es mit jenem Ausspruch des Solon zusammenhält, der, vor dem Aufkommen dramatischer Kunst, vielmehr schon die Darstellung an sich mit Verstellung gleichsetzte und insofern als unsittlich verdammte. Ja schon das ist nicht zufällig, daß in Euripides der Verfall

der Kunst zugleich mit innerm Ruin seines Charakters und mit einer gewissen Lebenssattheit zusammenfällt, aus der nur noch ein Rausch des Talents zuweilen z. B. in den Bacchen einen glücklichern Aufflug nimmt. Wieviel anders hingegen der heilige Ernst des Aeschylus und der fromme Bienenfleiß des liebevollen Sophokles.

Noch gab es Dichter von ausgezeichneten Eigenschaften, die aber um nichtsdestoweniger den Verfall herbeiführen halfen. Zu diesen gehört besonders Agathon, der seine tragische Laufbahn um Ol. 90 begann. Er scheint, im Gegensatz zu Euripides, einen gewissen sittlichen Ernst besessen zu haben, wie sich besonders schon aus dem Urtheil des Plato und Aristophanes abnehmen läßt, die doch vorzugsweise mit diesem Maaßstab maßen; außerdem muß er wieder die Vaterlandsliebe als poetisches Element gebraucht haben, denn unmöglich konnte ihm Aristophanes diese ohne Grund zuvörderst in den Mund legen, als er ihn in den Thesmophoriazusen einführt. Daß aber seine Compositionen überall fleißig gewesen sein werden, läßt sich schon aus den fein abgewogenen Antithesen und Wortspielen schließen, die ihm der Komiker vorwirft, und wenn er ihn sehr freundlich *ἀγαθὸς ποιητὴς καὶ ποθεινὸς τοῖς φίλοις* nennt, so kann jene Sauberkeit der Arbeit sich wohl nicht bloß auf das Rhetorische bezogen haben. Er war hierin bekanntlich Schüler des Gorgias; daß er dessen Antithesen liebte, sagen uns Aristophanes und die Fragmente, auch soll er schon ins Schwülstige ausgeartet sein, falls das Scholion des platonischen Gastmahls nicht improvisirt: *ἐμιμεῖτο δὲ τὴν κομψότητα τῆς λέξεως Γοργίου τοῦ ῥήτορος*. Er wird in allen Dingen fein und delikat geschildert, salbenduftend; das Malerische des Euripides ging in seinen Stücken bis ins Blumige über, auch scheint er einen Theil von der phantastischen Sentimentalität des Plato in seinem künstlerischen Charakter gehabt zu haben. Gewiß nicht unbedeutsam für diesen Charakter ist es, daß er, wie uns Aristoteles

überliefert, ein Stück unter dem Namen „die Blume" verfaßt, woran im hohen Grade die Art des Titels auffällt, welcher eine Sache statt eines erwarteten Heroennamens giebt. Man würde Unrecht thun diesen herzustellen, weil uns nämlich eben Aristoteles berichtet, es sei ausnahmsweise hieran alles, Fabel und Namen der Personen, fingirt gewesen. Dies führte über zur mittlern Komödie; Euripides hatte auf dieser Seite den Verfall der Tragödie schon nach Kräften vorbereitet, namentlich durch den fröhlichen Ausgang, durch das Heirathen zum Schluß; doch darf man auch dies dem Dichter nicht so unmittelbar zu seinem Nachtheil auslegen, als zu geschehen pflegt, denn man bedenke doch nur, daß die Volkspoesie selbst bei der Construction der Fabeln auf organischem Wege gerade zu eben diesem Stadium gelangt ist, wo sie nach dem Tragischen das Heitere und Beilegung durch Heirath suchte. Und so war es auch nur die Folge von dem Streben nach Illusion und Natur, wenn der Verfall einbrach durch die bürgerliche Behandlung der heroischen Mythen, welche bei Euripides allerdings zuweilen Mangel an höherem poetischen Talent und Aufschwung, zuweilen aber auch eine gewisse Ironie durchblicken läßt. Die Komödie hat ihrer Natur nach sehr früh von solcher Parodie des Heroischen durch das Bürgerliche, der grauen ehrwürdigen Vergangenheit durch eine leichtere Gegenwart Ergötzen gesucht: ähnliches nun in der Tragödie, als die vornehmlich auf Illusion gerichtete Kunst jene poetische Welt in zu großer Nähe zeigte und den Nimbus der Poesie eintauschte gegen Natürlichkeit und Intrigue. Hiemit fanden sich denn auch jene Sachtitel und fingirten Stoffe einer mehr bürgerlichen Sphäre ein; sobald aber diese Grenzen beider Kunstarten, der Tragödie und Komödie, einmal fielen, zerstörten sie sich gegenseitig sehr schnell.

Noch durch eine andere Eigenschaft, die Agathon mit seinem Freunde Euripides gemein hatte, wurde der Verfall beschleunigt. Die spätern Stücke des Euripides litten an einer Ueberfüllung

mit rohem unverarbeiteten, wohl gar unzusammenhängenden Stoff; am augenscheinlichsten zeigt dies Orest von Ol. 92,4, ferner die Phönissen von Ol. 92,1; aber auch die gleichzeitigen Stücke Antiopa und Hypsipyle scheinen nach Hygin gleiche Beschaffenheit gehabt zu haben, so wie dies nach demselben Schriftsteller von Aletes sehr wahrscheinlich wird. Es spiegelt sich aber darin gleicherweise ein durch Ueberreizung abgestumpfter Sinn des Publicums, das nur noch mit Massen und mit mehr stofflichem Interesse gefesselt werden kann, anderseits aber auch jene spätere Schnellarbeit der Dichter und ihr Unvermögen, einen Stoff liebevoll zu erschöpfen. Nun macht Aristoteles (cap. 16.) dies eine auch dem Agathon zum Vorwurf, daß er zu viel in seinen Stücken vorbringe. Es ist dies aber zugleich Anzeichen und Folge des Verfalls, es ist eine natürliche Steigerung jenes Punktes, in dem Euripides schon den Forderungen des größeren Publikums nachgegeben hatte, nämlich des guten Ausgangs der Stücke: beides interessante und sehr wesentliche Stadien für die Entartung der Kunst.

Und doch kamen noch tragische Dichter, welche sich dem Verfall mit aller Kraft eines glänzenden Talentes entgegenstemmten. Chäremon, der Verfasser der aulischen Iphigenie, ist, wenn wir auch sonst keins seiner schätzbaren Fragmente besäßen, unter diesen ganz besonders zu nennen. Er verleugnet die Zeit des Agathon nicht, ist ihm vielmehr zum Verwechseln ähnlich in jener zierlichen, überfeinen Rhetorik, allein er vereint damit, was sich von Agathon zum Theil bezweifeln ließe, noch zugleich eine Solidität der Composition, eine Kunst und Kraft der Charakterzeichnung, endlich noch eine Zartheit, Innigkeit und Tiefe der Empfindung, und vor allem jene großartige darstellungsvolle Auffassung des Schicksals, welche ihn hoch über Euripides und vielmehr dem Sophokles würdig an die Seite stellt. Ja er leitet in mancher Rücksicht sogar jenen Faden der Fortbildung noch über Sophokles zu ferneren organischen Entwickelungen weiter. Schon an seiner Iphigenie war dies klar, welche ohne

Zweifel um eine Stufe volkspoetischer Fortbildung höher steht als die sophokleische, in demselben Verhältniß, wie diese über der des Aeschylus. Wir erkennen, ohne daß es weiter berichtet zu werden braucht, schon durch die erhaltene Iphigenie in Chäremon einen treuen Schüler des Sophokles, der namentlich auch jenen Bienenfleiß und jene Kunst der Aneignung von ihm geerbt, d. h. der sich so nahe als möglich an seinen Meister und oft bis aufs Wort anschloß, der aber auf allen Punkten, wo es noch geschehen konnte, nach ferneren Erreichungen fortstrebte. In den Charakteren ist er darin dem Sophokles gleich, daß sie bei allseitigem Adel scharf und markig gezeichnet, und namentlich durch Färbung und Colorit der Rede noch mehr unterschieden sind; weniger Kothurn zwar, aber mehr specielle, illusorische Ausführung. Was nun besonders die Wahl und Auffassung der Charaktere anlangt, so sehen wir hier in Iphigenie mädchenhafte Naivetät und Unschuld gezeichnet, eine Aufgabe darstellender Kunst, die, wie sie eine der schönsten und reizendsten ist, wiederum auch zu den letzten gehört. Ein gewisser Uebergang hiezu, aber auch nur ein Uebergang, ließe sich im Neoptolemos des Sophokles und im Ion des Euripides finden, wobei man beachte, daß diese Stücke beider Dichter allerdings auch späte sind. Daß uns aber gerade noch ein Stück gerettet worden, in dem solche unbefangene Naivetät so meisterhaft gemalt worden, als in unserer Iphigenie, dies ist für ein außerordentliches Glück zu halten, denn ohne dies würde uns in der Entwickelungsreihe zum Abschluß eins der wesentlichsten Stadien fehlen, eben so bedeutsam für den letzten Höhenpunkt, als auch wiederum für die anbrechende durchgängige, innerste Ausartung der Kunst. Nämlich nicht eher kann man darauf kommen die ganz unbefangene Natur, jene reizende Naivetät zu beobachten und darzustellen, als bis bereits sich ein gewisser Gegensatz zwischen Kunst und Natur gebildet hat, woher denn gerade in verkünstelter Kunst und bei verkünstelter Sitte immer das Haupt-

augenmerk auf jene Aeußerungen des ganz unschuldigen, verstellungslosen Gemüthes gerichtet ist, die zumal im Gegensatz mit absichtlicher Verstellung, gerade wie in der Iphigenie, allerdings den Gipfel des Rührenden in darstellender Kunst erreichen können. Und mit dieser bewußten und absichtlichen Darstellung des Naiven muß man nun jene andere Naivetät zusammenhalten, die wir in frühern Abschnitten öfters am Aeschylus nachzuweisen hatten, so wird man zwei äußerste Stadien der Kunst haben, die für Wesen und Fortschritt derselben nicht sorgfältig genug unterschieden werden können, die man aber meistens durchaus verwechselt findet. Wie jene Naivetät in der Iphigenie objektiv und Darstellung ist, wie sie von wohlbewußter Kunst herrührt, so ist die in den Werken des Aeschylus vielmehr unbewußt, unwillkührlich und subjektiv, sie ist die Naivetät des Dichters selbst, nicht des geschilderten Charakters, sie gehört dem Beginn, dem Anfang, der Unschuld der Kunst an, jene einem Stadium, das beinahe schon jenseit der Vollendung liegt, und wo die sehr bewußte Kunst schon in Verkünstelung übergeht: die wahre Entwickelung und die eigentliche Höhe der ganz gesunden Kunst liegt zwischen diesen beiden Grenzen mitten inne und kann eben nur durch sie in ihrer Ausdehnung und ihrem Wesen genau bestimmt werden.

Allein nach einer andern Seite hin finden wir bei Chäremon nicht minder als bei Agathon die unzweideutigsten Anzeichen des Verfalls. Daß dieser gerade von Talenten herbeigeführt wird, ist ganz in der Ordnung, weil die mittelmäßigern länger in dem einmal eingerichteten Geleise von der Gewohnheit fortgeschoben werden, während jene noch Neuerungen machen wollen, die nur nach dem Stand der Dinge keine Verbesserungen mehr sein können. Wie ich noch weiterhin näher ausführen werde, so hatte sich schon Sophokles eines besondern Ausdrucks wegen Ausnahmen von unverbrüchlichen tiefbegründeten metrischen Gesetzen erlaubt: allein hiemit war der Weg zur Vernachläßigung oder

lockerer Befolgung dieser Gesetze gebahnt, was wir auch schon bei Euripides eintreten sehen. Viel mehr noch erlaubte sich Chäremon im Trimeter und die Chormasse hatten durch die Neuerung des Timotheus in der Musik, welche ihrerseits aber ganz in nothwendigen Entwickelungsgange dieser Kunst liegt, gefährlich gelitten und fast ihre Bedeutung verloren, so wie denn auch in der ganzen neuern Musik der metrische Rhythmus ein ganz anderer zu sein pflegt als der musikalische eines Liedes.

Aber Chäremon ging in der Durcheinandermischung der Metra noch weiter; er glaubte sicherlich hiedurch etwas noch reicheres, ausdrucksvolleres herbeizuführen, etwa wie Tegnér in seiner Fridhiofssage; allein die wohlbegründete Grenze war einmal gefallen, alle Haltung ging verloren, alle sichere Kunstform wurde untergraben, so wie anderseits diese Erscheinung selbst das sicherste Sympton des innern Verfalls jener lange Zeit so strenge gehüteten Form ist. Chäremon schrieb ein Stück, unter dem Titel Centaur, welches Athenäus (XIII. p. 608. a.) ein *δρᾶμα πολύμετρον* nennt. Aristoteles spricht (cap. 1.) eben hievon, bezeichnet es aber nicht als *δρᾶμα* sondern als *μικτὴν ῥαψῳδίαν*. Fast ohne Zweifel scheint die Sache sich so zu verhalten, daß dies Gedicht eine Mittelgattung war zwischen Epos und Drama, bald erzählend bald darstellend, bald sprach der Dichter in eigner Person, und zwar bald berichtend, bald lyrisch, bald wieder führte er Personen dialogisch ein. Dies geht namentlich aus einer spätern Stelle der Poetik (cap. 24) hervor, welche man nach dem Zusammenhang nur so verstehen kann, daß Chäremon nicht bloß jambisches und trochäisches Maß mischte, und was wäre hieran auch auffallend, sondern daß er beides mit dem Hexameter wechseln ließ. So gefaßt, bekommt erst diese Stelle Sinn, so erst stimmt sie zu dem Ausdruck *ῥαψῳδία*, dessen sich Aristoteles doch schwerlich bedient hätte, wenn der Centaur schlechthin Drama gewesen wäre; auch Athenäus wollte nichts anderes sagen, nur daß er sich unbestimmter und unge-

schickter ausdrückt. Sonst sind seltsame Erklärungen dieser Dinge gegeben worden; vergl. unter andern N. Arch. f. Phil. u. Pädag. von Seebode. 1830. No. 46.

Wie merkwürdig: auf attischem Boden ist die Tragödie aus einer Vereinigung von Epos und Lyrik entstanden, und in diese Elemente löst sie der Verfall wieder auf. Hiemit verwandt und besonders bedeutsam für den Verfall der Tragödie ist nun aber jene Aenderung, die Agathon mit dem Chor machte; und so schließt sich die Entwickelung der Tragödie rund in sich ab. Sie erwuchs und bildete sich aus dem Chor, dieser Chor allein hatte anfangs die Action, er wurde immer mehr und mehr beschränkt dadurch, daß Thespis den erzählenden Schauspieler ihm gegenüberstellte, Aeschylus den zweiten und Sophokles den dritten hinzubrachte; gleichwohl steht bei Aeschylus, namentlich in dessen früherem Stücke der Chor der Ausdehnung nach noch sehr vorwaltend, und der Handlung nach noch sehr im Vordergrunde da. Sophokles wies ihm engere Grenzen an, und gab ihm selbst nur die Rolle eines einzigen Schauspielers, verflocht ihn dagegen wesentlich mit in die Darstellung und in die Entwickelung der Handlung. Bei Euripides merkt man es ihm an, daß er nur noch ein Hergebrachtes ist, was er indifferent nebenher gehen läßt und nicht ungern entbehrt hätte; wenn bei Thespis der Schauspieler, wie Laertius sagt, den Chor abzulösen davon, so hat sich dies bei Euripides umgekehrt und der Chor scheint nur noch da zu sein, damit er die Schauspieler ablöse. Allein diese Umkehrung ging auch noch weiter; wenn Euripides sicherlich, wie aus Beschaffenheit der Stücke kaum zweifelhaft sein kann, bei wiederholten Aufführungen einzelne Episoden einlegte, so scheint Agathon ähnliches mit dem Chor gethan zu haben, falls man nicht eben die bekannte Stelle des Aristoteles so verstehen will, daß er überhaupt vom Chor nicht zur Handlung gehörige Lieder selbständigen lyrischen Inhalts singen ließ. Auf jeden Fall sieht man wie der Chor, der Anfangs Hauptsa-

che und Wesentlichstes war, immer mehr zurücktritt, wie er sich bei Sophokles am vollkommensten mit der Handlung verschmilzt und mit ihr im Gleichgewicht steht und wie er dann sich gar zu sehr heraussondert, um zuletzt nur noch etwas ganz Aeußerliches und Gleichgültiges, ein bloßes Zwischenspiel zu sein.

Von alledem ist nun im Interesse der Entwickelung das Resultat: erstlich daß Aeschylus nur in allem Meisterschaft und Vollendung erreichte, wo er die Bestrebungen seiner Vorgänger fortsetzte, daß er dagegen in allem unvollkommen blieb, worin er eigenthümlich ist. Aber gerade dies was Aeschylus einleitete, nahm Sophokles auf, und wie weit er auch über seinem großen Vordermann steht, so fußte er doch überall auf seinen Schultern, es ist keine Seite seiner rundgeschlossenen Meisterschaft, der nicht schon eine Bestrebung des Aeschylus entspräche. Dabei ist Sophokles ein bewußter Künstler und er soll zu Aeschylus gesagt haben (s. Athen. p. 22 und Plut. de prof. virt. p. 294): „er treffe zwar öfters das Rechte, allein unbewußt." In Sophokles nun ist zugleich die volkspoetische Reihe zusammengefaßt, concentrirt und abgeschlossen, er hat eben darum die tiefste Darstellung des Schicksals und die tiefste Darstellung überhaupt. In ihm repräsentirt sich die eigentliche tragische Kunst, er ist im vollsten und ganzen Sinne des Worts Künstler. Bei Aeschylus noch Symbol, und bei dem Ueberwiegen des Orchestischen eine oft zu äußerliche Anschaulichkeit: bei Sophokles überall Innerlichkeit und wahres Seelenleben. Religion, Sittlichkeit und Kunst sind hier innig verwachsen ganz aufgegangen in die Kunst. Bei Aeschylus dagegen überwiegt mehr der heroische Sinn des Siegers von Marathon, der politische und heilige Ernst, welcher ihn, mit Jacob, zum tragischen Titanen macht, Euripides aber, mit Lehrs, der tragische Alcibiades, erscheint nur noch als ein zerrüttetes Talent, als der reichbegabte aber verlorene Sohn der tragischen Muse.

Außer diesen dreien hatten die Alexandriner noch den Jon, Achäus und Agathon in ihren Kanon aufgenommen. Den letztern suchten wir bereits zu charakterisiren; vom Achäus läßt sich kaum mehr wissen, als daß, gleich wie Pratinas, seine Hauptstärke in den Satyrspielen lag, worin man ihm entweder nächst Aeschylus oder auch neben diesem die Palme giebt. Unter seinen Satyrspielen hatte er auch einen Cyclopen gedichtet, was um so interessanter ist, als uns von dieser Gattung nur der einzige Cyclop des Euripides geblieben, in welchem sich aber nicht unwahrscheinlich, namentlich in den derberen Späßen etwas von der früheren Bearbeitung des Achäus erhalten haben möchte. Es gab übrigens zwei Tragiker dieses Namens, welche wir nicht hinreichend unterscheiden können. Ueber Jon (aus Chios gebürtig) sind wir noch weit spärlicher unterrichtet; nur wissen wir das Jahr, wann er auftrat, Ol. 82: *ἐπὶ ὀγδοηκοστῆς καὶ δευτέρας Ὀλυμπιάδος*, wie der Scholiast des Aristophanes sagt. Im vierten Jahr der 87sten Olympiade (s. Argum. d. Hippolyt.) stritt er mit Euripides und Jophon, nahm aber die dritte Stelle ein. Bentley hat in seiner Epistola ad Millium die Fragmente des Jon zusammengestellt; etwas Näheres über seinen poetischen Charakter hat er nicht ermitteln können. Wir kennen wenigstens die Namen von acht seiner Tragödien: Agamemnon, Alkmene, die Argiver, die Wächter (*Φρουροί*), zwei Phönix, Teukros und Omphale. Desto bemerkenswerther ist, daß er nicht bloß Tragiker war, sondern auch in andern poetischen Gattungen arbeitete; er schrieb nach dem Scholiasten des Aristophanes und nach Suidas Dithyramben und Lieder, ferner nach demselben Scholiasten auch Skolien und Elegieen; von letzteren ist uns sogar ein Fragment erhalten bei Athenäus XI. c. 3. Nun schrieb er aber auch prosaische Schriften, eine Geschichte der Gründung seiner Vaterstadt Chios und Memoiren (*ὑπομνήματα*). Eben hierin, daß der Tragiker sich nicht mehr ausschließlich innerhalb seines Faches hielt, sondern in fremde Gattungen hinübergriff,

spiegelt sich eben so sehr der Verfall, als wenn Euripides sich vom Ktesiphon, nach andern von einem Sklaven bei seinen Tragödien helfen ließ, und wenn er dem Timotheus, nach der Lebensbeschreibung, die Musik anvertraute! Timotheus soll die Erfindung angehören, welche Aristophanes mit dem ει — ειλίσσετε verhöhnt, nämlich mehrere Töne auf eine Silbe singen zu lassen, was denn natürlich, da jetzt der metrische und musikalische Rhythmus nicht wahr parallel gingen, das Metrum in den Hintergrund stellen und jene Zerrüttung der lyrischen Maße herbeiführen mußte, die wir in allen spätern Stücken nicht bloß des Euripides, sondern zum Theil auch schon im sophokleischen Philoktet wahrnehmen. Nun liegt aber die Neueruug des Timotheus ganz in der organischen Entwickelung der Musik, welche einerseits nach immer schnellerem Rhythmus und immer höheren Tönen strebt, dann aber auch auf Einen Ton mehrere Noten, wohl ganze Figuren und Passagen zu geben, wie dies in Fällen für den Ausdruck der Empfindung eine besondere Steigerung sein kann. Einen ferneren Schritt in der scenischen Musik that Agathon: Plutarch nennt ihn den Erfinder der chromatischen Tonleiter, d. h. des Fortschreitens in halben Tönen.

Die Erscheinung, daß in dieser spätern Zeit die Tragiker zugleich noch mit andern Leistungen auftraten, oder von anderweitigen eigentlichern Geschäften in dies Gebiet hinüber pfuschten, wird jetzt immer häufiger. Wenn den Nachrichten zu traun ist, so war Chäremon zugleich Komiker; noch mehrere Dichter dieser Art werden genannt, doch haben häufig Irrthümer und Verwechselungen stattgefunden. Aber Rhetoren und Sophisten waren zugleich Tragiker, Tragiker Rhetoren z. B. Polyidus der Sophist; die Zahl der scenischen Dichter wächst jetzt unglaublich an, unter ihnen sogar vornehme Dillettanten, z. B. der ältere Dionysius von Syrakus. Doch mit dem Wachsen der Zahl nahmen die Talente ab, die Bahn war gebrochen, Form und Sprache gebildet, jeder wollte in dieser bis zur Ausschweifung beliebten Kunst Ruhm und Gewinn suchen. Dabei

blieb, ähnlich als bei den Rhapsoden, die tragische Kunst in den Familien forterbend, eine Art der Fortleitung, welche die Natur bei allen Völkern und zu allen Zeiten wenig zu begünstigen scheint. Die Söhne des Aeschylus, Euphorion und Bion müssen wenig von der poetischen Kraft des Vaters besessen haben, und den Sohn des Sophokles, Jophon, nennt der aristophanische Scholiast langweilig und frostig: *μακρός καὶ ψυχρός*. Dagegen muß Philokles, der Neffe des Aeschylus, der sogar den Sophokles besiegte, begabter gewesen sein: der Komiker findet seine Rhythmen nur zu hart; Philokles Sohn aber, Morsimus, war wieder frostig, (Schol. Ran. v. 151.). Schade daß wir von dem jüngern Sophokles, dem Enkel des großen, so wenig wissen; wir wissen nur, daß der Großvater auf ihn Hoffnungen setzte: als ob hier also jene Beobachtung eines Naturgesetzes eingetroffen, welche die Griechen veranlaßte, den Enkel gern nach den Großvater zu nennen.

Die Schaar unbegabterer Dichter war gewiß groß, doch darf man sich deren Leistungen auch nicht zu schlecht vorstellen, vielmehr pflegt der schon vorübergegangene Culminationspunkt, wenn auch schwächer, doch in größerer Breite immer noch einige Zeit hindurch eine nachhaltige Wirkung auszuüben: der Strom ist in Bewegung und er trägt mit fort. Die Richtung in der nun der Verfall immer vollständiger eintrat, war schon bestimmt vorgezeichnet; Kleophon und Sthenelus waren nach Aristoteles noch viel trivialer und gewöhnlicher in ihrer Diction als Euripides, Theognis aber noch frostiger als Jophon, so daß er sogar den Beinamen *χίων* erhielt. Die näheren Nachrichten verlassen uns, ihr Mangel aber ist nicht allzusehr zu beklagen; für unseren Zweck nun genügt die Bemerkung, daß von hier ab der weitere Verfall seiner Natur nach zufällig und gesetzlos ist, dagegen ist der Uebergang von hohem Interesse, den die Tragödie, welcher bis dahin die ältere, durch Aristophanes repräsentirte Komödie gegenüber stand, jetzt selbst in die Komödie, und zwar in die mittlere Komödie des Menander nimmt: dies ist der eigentliche Ausgang der Tragödie

und er ist keineswegs ohne Ankündigung und Vorbereitung, er ist nicht unorganisch. Nämlich die Tendenz der Tragödie zu immer größerer Darstellung der Natur hatte von der heroischen Welt näher in die Kreise des gewöhnlichen Lebens geführt, anderseits führten jene Erkennungsstücke und die damit verbundenen Intriguen so leicht und natürlich ins Komische und endlich war, wo nicht schon das Satyrspiel selbst auf die Tragödie eingewirkt und in diese hinübergespielt, so doch die ältere Komödie selbst in die Tragödie hie und da eingedrungen, der Ton sonderte sich nicht mehr so scharf und namentlich bei Euripides, z. B. Herkules in der Alceste, gewahrt man ein Vordringen solcher Elemente bis in die Tragödie. Wie gewissermaßen die ältere d. h. parodische, politische Komödie des Aristophanes der symbolischen Kunstart des Aeschylus im Tragischen entspricht, so darf man die bürgerliche Intriguenkomödie Menanders mit jener Kunstart des Sophokles welche auf heimliche Anschläge und Verkennungen ausgeht zusammenhalten, ja ganz offenbar war dies die letzte Wirkung jenes Kunstelements. Durch das erstaunliche Talent Menanders, dem reiche Erfindung und alle Reize der Urbanität zu Gebot standen, wurde nun diese neue Kunstgattung in eine Aufnahme gebracht, welche dem Tragischen bald das Interesse gar sehr entzog, zumal da der Mangel eines ernsten politischen Sinns bei dem Volk und die Neigung entgegen kam statt Sammlung Erhebung und innere Stärkung, vielmehr in der Kunst nur eine leichte Belustigung, Erholung von bürgerlichen Geschäften und Zerstreuung in trüben Verhältnissen der Zeit zu suchen.

Und hier möge zuletzt noch auf das Verhältniß jenes alten Theoretikers zur tragischen Kunst selbst die Rede kommen. Daß Aristoteles in seiner Poetik sozusagen nicht die geometrische sondern nur perspectivische Ansicht von der Entwickelung der Tragödie hat, wird gewiß leicht Glauben finden; ihm erscheinen die frühern Gestalten sehr verkürzt und verkleinert, wohin sogar schon Aeschylus gehört, dagegen ist ihm das Nähere groß, es ver-

deckt ihm das Entlegnere und von diesem Näheren hat er zunächst seinen Maßstab genommen. Wer sich besinnt, was wir von der immer oberflächlicheren Behandlung der Erkennungsscenen sagten, der wird einsehn, warum dieser Begriff bei Aristoteles der Mittelpunkt der ganzen Tragödie ist, und warum er die verflochtene obenan stellt. Daß er zwar manches ganz Treffende im Einzelnen über solche Erkennungen sagt, ist längst anerkannt, aber im Ganzen genommen bleibt jener Scharfsinn und jene feine Beobachtung doch ziemlich äußerlich und der wahre Lebenspunkt darstellender Poesie, zumal sophokleischer noch unerfaßt. Und doch, wie auch Müller geneigt ist anzunehmen, scheint Aristoteles das Buch des Sophokles über den Chor, von dem uns Suidas erzählt, nur eben benutzt zu haben: wie durfte er auch Bemerkungen des größten Tragikers, über seine Kunst, der zumal mit so viel Bewußtsein zu Werke ging, unbenutzt lassen? Nun aber scheinen sich sophokleische Kunstansichten auch wirklich in einzelnen Sätzen der Poetik zu spiegeln, ein Gedanke, auf den man am meisten geführt wird bei den Worten: *καὶ τὸν χορὸν δὲ ἕνα δεῖ ὑπολαβεῖν τῶν ὑποκριτῶν καὶ μόριον εἶναι τοῦ ὅλου, καὶ συναγωνίζεσθαι, μὴ ὥσπερ Εὐριπίδης, ἀλλ' ὥσπερ Σοφοκλῆς.* Dies nämlich enthält allerdings die Tendenz des Sophokles, freilich so äußerlich gefaßt, als es nur eben möglich ist, ohne gerade etwas ganz anderes daraus zu machen. Ebenso scheint sich etwas von dem was so sehr die Tiefe sophokleischer Kunst und Schicksalsansicht ausmacht, ich meine die Zweideutigkeit zwischen Schuld und Unschuld, Thun und Leiden, freiem Willen und Schicksal, noch in den freilich sehr peripherischen Worten erhalten zu haben, (cap. 13. 5): *ὁ μήτε ἀρετῇ διαφέρων καὶ δικαιοσύνῃ, μήτε διὰ κακίαν καὶ μοχθηρίαν μεταβάλλων εἰς τὴν δυστυχίαν, ἀλλὰ δι' ἁμαρτίαν τινὰ, τῶν ἐν μεγάλῃ δόξῃ ὄντων καὶ εὐτυχίᾳ.* Ferner deutet eben dahin, daß Aristoteles, wie Sophokles den Schauplatz ins innere Seelenleben versetzt, nirgend ohne Ta-

del von dem äußern Pomp des Aeschylus spricht, besonders cap. 6. ἡ δὲ ὄψις ψυχαγωγικὸν μὲν, ἀτεχνότατον δὲ καὶ ἥκιστα οἰκεῖον τῆς ποιητικῆς· ἡ γὰρ τῆς τραγῳδίας δύναμις καὶ ἄνευ ἀγῶνος καὶ ὑποκριτῶν ἐστιν, ἔτι δὲ κυριωτέρα περὶ τὴν ἀπεργασίαν τῶν ὄψεων ἡ τοῦ σκευοποιοῦ τέχνη τῆς τῶν ποιητῶν ἐστι. Dies ist so sehr aus der Seele des Sophokles gesprochen, daß man wohl an unmittelbaren Einfluß seiner Worte denken darf; Aeschylus aber klagt bei Aristophanes (Ran. v. 1087) ganz im Gegentheil, daß jetzt aus Mangel an Gymnastik niemand mehr verstehe die Fackel gehörig zu schwingen, und eben so wenig auch liegt Resignation auf äußere Mittel im Sinne des Euripides.

Endlich erkenne ich, wie auch schon im frühern Verlauf dieser Schrift klar gemacht worden, in jener Läuterung der Leidenschaften (κάθαρσις τῶν παθημάτων) ganz besonders einen Gedanken, der sich bei Sophokles künstlerisch realisirt findet. Die Art wie Sophokles die Befangenheit der Leidenschaften und Urtheile, wie er die Unfreiwilligkeit der Entschlüsse, wie er das Mißverhältniß zwischen gutem Willen und schmerzlichem Erfolg, wie er alle Arten sittlicher Verkennung zeichnet, so daß alle Personen sich zu Adel und Größe und zu gegenseitiger Anerkenntniß entwickeln, dies hat eine so tiefe moralische Tendenz und ist durchaus geeignet, wirklich eine milde Läuterung der Leidenschaften herbeizuführen. Es ist aber auch mit Bewußtsein und künstlerischer Absicht darauf gerechnet, es ist ein deutliches Theorem des Künstlers: allein wieder ist diese moralische Tendenz so sehr aufs innigste eins und verschmolzen mit jenen rein darstellenden Elementen, daß diese Mischung nie und nirgend vollkommener erreicht worden. Weder Aeschylus hat diese Art von Darstellung und noch viel weniger Euripides. Aristoteles nun aber scheint auch hier nur mehr äußerlich eine von ihm nicht durchaus verstandene Maxime des Sophokles zu überliefern, wenigstens ist

klar, daß er jenen Zusammenhang des Moralischen mit dem rein poetisch Darstellenden nicht darzulegen wußte, während doch eben hierin die Kunsthöhe des Sophokles, so wie anderseits das innerste Wesen des Theorems und die Bedingung seiner Möglichkeit liegt. Auch die neueren, besonders Schiller, haben über das Moralische der Bühne gesprochen, allein niemand hat, um den Aristoteles ergänzen zu können, sich zu dieser Höhe des Gesichtspunktes erhoben.

XX.

Uebersicht der Entwickelung. Vergleich mit bildender Kunst. Schluß.

Wenn wir nun auf dem zurückgelegten Wege im Allgemeinen so unverkennbar eine organische Entwickelung angetroffen haben, so sind damit doch noch keineswegs alle Schwierigkeiten im Einzelnen gelöst, vielmehr, und der Leser wird es nicht vergessen haben, schulden wir noch gerade mit Beantwortung jener wichtigsten Fragen, von denen wir ausgingen. Sie werden sich aber jetzt erst lösen lassen, da wir in jenem Organismus bereits die magnetische Richtung haben, um uns auf das Meer der Ungewißheit und ausweichender Angaben wagen zu können.

Das erste war, daß wir, von der Entwickelung vor Aeschylus abgesehen, für die eigentliche Zeit der Blüthe drei verschiedene Stadien sondern und gesondert festhalten mußten: erstlich die zusammenhängende Trilogie oder Tetralogie des Aeschylus, zweitens das einzelne Stück des Sophokles, drittens die spätere Tetralogie unzusammenhängender Stücke. Daß letztere sich für Aeschylus nicht erweisen läßt, im Gegentheil, daß alles, was man zu einem solchen Beweise brauchen wollte, sich vielmehr umkehrt, um die zusammenhängende, wenn auch zum Theil nur durch innere Bedeutsamkeit zusammenhängende zu bezeugen, dies ward oben dargethan. Zugleich zeigten wir dort, daß Suidas ausdrücklich

berichtet, Sophokles habe zuerst aufgebracht, mit einer einzelnen und einzigen Tragödie zu kämpfen und hiemit stimmen denn auch die Nachrichten. Es giebt keine, welche ihm eine Trilogie oder Tetralogie, weder zusammenhängende noch unzusammenhängende beilegt, vielmehr wird gemeldet, daß Philokles mit einer ganzen Tetralogie bloß seinem Oedipus gegenüber aufgetreten sei und so wird auch schlechtweg gemeldet, er habe seinen Philoktet unter dem Archon Glaukippos gegeben, nichts wird hinzugefügt von seinen gleichzeitigen Stücken, wie doch meistens beim Euripides. Daß aber Euripides und seine spätern Zeitgenossen wieder unzusammenhängende Tetralogieen aufgeführt, dies steht ganz fest. Seine Medea wurde, um Ol. 87,1 nach dem Argument, zugleich gegeben mit seinem Philoktet, Dictys und dem Satyrspiel die Schnitter; daß nun diese Stücke weder der Fabel nach, noch auch symbolisch zusammenhängen ist klar, das letztere namentlich aus der erhaltenen Medea selbst. Dasselbe gilt von den Stücken, die nach dem Tode des Euripides dessen Sohn aufführte: Iphigenie in Aulis, Alkmäon und Bacchen. Dies mochte ungefähr kurz nach Ol. 93,3 sein. Euripides stritt ferner nach Aelian (V. H. II, 8.) um die 91 Ol. mit Xenocles, er gab damals seinen Alexander, Palamedes, die Trojanerinnen und das Satyrspiel Sisyphus, Xenokles dagegen einen Oedipus, Lycaon, Bacchen und das Satyrspiel Athamas: beiderseits unzusammenhängende Tetralogieen. Auch Hypsipyle Phönissen, Antiopa können vielleicht eine euripideische Tetralogie gewesen sein, vergl. Schol. Ran. v. 53. Wenn uns nun Aelian endlich (V. H. II, 30) erzählt, Plato habe in seiner Jugend den Kampfrichtern eine Tetralogie eingereicht, so läßt sich wohl annehmen, daß dies auch eine unzusammenhängende war.

Wir können also nicht umhin als feste Punkte diese drei Stadien anzunehmen, die äschyleische Trilogie, das Solostück des Sophokles und die unzusammenhängenden Stücke des Euripides;

nun fragt sich, ob denn in dem Entwickelungsgange irgend etwas enthalten sei, was diese seltsamen Abweichungen erklären könne, wovon sogar das einzelne Stück des Sophokles ein offenbarer Rückschritt scheint gegen die Trilogie. Und wirklich enthält der Entwickelungsgang, wie wir ihn fanden, nicht bloß die hinreichende Erklärung dafür, sondern er fordert es sogar; es zeigt sich, daß erst so die Analogie mit bildender Kunst wirklich hergestellt ist. Ich muß dies für das schönste und belohnendste Resultat meiner Untersuchung halten, freilich eine Sache, wovon man bisher keine Vorstellung haben konnte.

Wie sich aus dem einzelnen Stück des Thespis die Trilogie des Aeschylus entwickelt hat, dies war sehr einfach: einerseits drängte das Streben nach größerem Reichthum dazu, anderseits der größere Zusammenhang jener volkspoetischen Mythen, die sich nicht in Ein Stück befassen ließen, und die man um so weniger trennen konnte, als die Kunst noch nicht vollkommen die Mittel besaß einen einzelnen Moment vollständig und reich genug auszubilden. Die Schicksalspoesie der Mythen bestand gerade in den fortlaufenden Schicksalen der Geschlechter; diese mußten zusammengehalten werden, weil erst die Beziehung der Schicksale auf einander, Mord und Vergeltung oder auch bloße Steigerung des Elends, wesentlich den volkspoetischen Gehalt ausmachte. Der äußerliche Uebergang zu dieser trilogischen Form lag überdies in den drei Acten des Phrynichus, in deren jedem eine andere Person, vielleicht auch an anderm Ort, erschien.

In dem Maaß nun, als Aeschylus noch die eigentlichen Vortheile der dramatischen Kunst nicht vollständig besaß, sondern vielmehr bloß der einfachen Darstellung des von den Mythen Gegebenen nachging, war er veranlaßt zum Schmuck manches herbeizuziehn, welches zur dramatischen Kunst nicht wesentlich gehört, der Art die von Aristoteles getadelte Pracht fürs Auge; allein auch schon die Composition mit symbolischer Bedeutsamkeit war eigentlich

gar nichts anderes als ein bloßes Surrogat des unentdeckten eigentlichen Gebiets der dramatischen Kunstgattung. Erst Sophokles scheint dies vollkommen gefunden und sich darauf mit Sicherheit festgesetzt zu haben, und wie dies geschah, so war allerdings die natürliche und unvermeidliche Folge, daß nun alle jene mehr äußerlichen Surrogate fortfielen, und man nur noch nach dem ganzen Wesen der Darstellung und nach der poetischen Illusion strebte. Jenes Aufgeben also war kein Rückschritt, und daß die Zeitgenossen des Sophokles es mit ihm so ansahn, dies beweist eben die Höhe des reinen Kunstgeschmacks. Ganz derselbe Wendepunkt nun hat auch in den bildenden Künsten, in der Sculptur sowohl als Malerei, durchgemacht werden müssen. So lange das specifische Feld noch nicht entdeckt war, auf dem die Sculptur ihre reinsten Leistungen nur zeigen kann, so lange man noch nicht wirklich und vollkommen darstellen konnte, mußte man zur Bedeutsamkeit, zu Symbolen, ja oft zu einer fast nur hieroglyphisch ausgedrückten Wortpoesie seine Zuflucht nehmen. War doch noch der olympische Jupiter des Phidias in allen Theilen mit einer Poesie ausgeschmückt, welche darauf rechnete erst ins Wort übersetzt und mehr mit dem Gedanken als mit der unmittelbaren Anschauung gefaßt zu werden. Daß es dem Werk nicht an imposanter Wirkung für das Auge wird gefehlt haben, steht wohl fest, allein wenn der König der Götter auf der Hand eine Nike schwebend hielt, so kann dies für den unmittelbaren Eindruck der Formen wohl nur Störendes gewährt haben, und dieser Zug bekam erst symbolisch seine Bedeutung, wenn man ihn auf seinen Gedankengehalt reducirte, daß der Sieg stets auf der Hand des himmlischen Herrschers schwebt. In solchem Sinn war denn das ganze Bildwerk bis in die kleinsten Theile, ja auch seine malerische Umgebung gedacht. Nur noch ein Beispiel der Art. Als man den Liebreiz der Aphrodite noch nicht an ihrem nackten Körperbau darstellen konnte, da flüchtete man ins Symbol, man gab ihr den leicht schreitenden Gang

mit aufgehobenem Gewande, man gab ihr in die Hand die noch nicht entknospete volle Lotosblüthe: ich meine jene Figur, die lange fälschlich als Elpis gegolten, aber bei den Griechen wenigstens neuerdings mit Recht als Aphrodite vindicirt worden.

Schon die toreutische Art, in der jene Zeusstatue gebildet war, die Pracht des Goldes und der Farben hat ihre unverkennbare Analogie mit jenem mehr äußerlichen Schmuck bei Aeschylus. Erst später hat man das Anmalen der Statuen aufgegeben, als man sicherer lernte, was das eigentliche Wesen der Sculptur ist, worin sie ihre Illusion zu erstreben hat und worin nicht. Man verließ die Toreutik und ging über zur Marmor- oder Erzbildnerei. In derselben Art hat man in früherer Zeit größere statuarische Gruppen gebildet: weiterhin zog man, und mit Recht einzelne Statuen oder kleinere Gruppen vor, so wie man nämlich erkannte, daß eine Hauptaufgabe der Plastik in der Schönheit und Abgemessenheit der Formen bestehe, und daß man, statt ganze dramatische Handlungen zu geben, vielmehr hierin das Aeußerste und Höchste suchen müsse. Polyklet der das Rhythmische der Gestalten, die sanftbewegte Schönheit zunächst ausbildete, blieb bei einzelnen Figuren, diese genügten, ja es bedurfte jetzt gar nicht mehr der Darstellungen, die durch ihren Inhalt schon eine besondere poetische Bedeutsamkeit enthielten; die unscheinbarsten Gegenstände und Situationen boten jetzt Inhalt genug, um der Kunst höchste Aufgaben zu werden. Hier schon werden wir unmittelbar an das Verhältniß zwischen Aeschylus und Sophokles erinnert, allein noch viel Sprechenderes finden wir in der Malerei. Diese Kunst hat auch in ihrem Beginn, bevor sie noch wirklich allseitig darstellen konnte, nach dem Symbolischen greifen müssen, sie mußte den poetischen Gehalt oft von den dargestellten Mythen selbst erborgen, sie mußte durch Reichthum der Figuren und durch Composition in der Darstellung der Geschichten zu ersetzen suchen, was sie in Formenschönheit, in Bewegung, in Charakterausdruck, in allseitiger Vollendung und Il-

lusion noch nicht genügend an einer einzelnen Figur zu geben vermochte. Man lese des Pausanias Beschreibung von den figurenreichen Bildern des Polygnot, und man vergleiche diese mit der Nachricht des Plinius, daß Zeuxis einzelne Figuren zu malen liebte; man vergleiche ferner, was Plinius über das bunte, grelle Colorit der älteren Maler sagt, eine Periode, die in allen Anfängen der Malerei vorkommt, man vergleiche dies mit seiner Bemerkung, daß zuerst Zeuxis hingegen Monochrome, Grau in Grau, zu malen anfing, und daß gerade Apelles sich nicht der glänzendsten Pigmente bediente: so muß diese Analogie mit der Entwickelung von der Pracht des Aeschylus zu der Einfachheit des Sophokles, von der Trilogie des Aeschylus zu dem einzigen Stück des Sophokles eben so überraschend als überzeugend und lehrreich sein.

Nur da, wo die Kunst noch nicht darzustellen vermag, hilft sie sich mit dem Symbolischen und mit poetischen Personificationen; dies fällt weg, sobald sich ihr der Weg zu illusorischer Darstellung öffnet. Es ist dieser Uebergang von dem einen Stadium zum andern höchst bedeutsam für die Kunst, aber gewöhnlich mit Uebertreibuug bald dieser bald jener Seite verkannt worden. Und eben weil es bloße Entwickelung ist, so thut man Unrecht, wie denn meistens geschehn, wenn man den Griechen als wesentliches Merkmal der Kunst bloß das Eine ausschließlich zueignen will, etwa bloß die symbolische Darstellung. Es ist wahr, daß als Zeuxis die Antigone malte, wie sie bei Nacht ihren Bruder Polynices bestattet, er sich nicht auf künstlerische Darstellung der Dunkelheit einließ, sondern daß er statt dessen die Figur der Nacht selbst als Person im Bilde anbrachte; dagegen erzählt uns Philostrat von der Darstellung desselben Gegenstandes durch einen spätern Maler, welcher nicht nur die eigenthümliche Dämmerung der Nacht auszudrücken strebte, sondern zu Erhöhung des Reizes noch das ungewisse Licht des Mondes hinzubrachte. Nicht aus irgend einem Grund-

satz enthielt sich Zeuxis einer illusorischen Darstellung, sondern er unterließ es nur darum, weil damals die Kunst in ihren organischen Entwickelungsgesetzen, wovon ein andermal, noch nicht so weit fortgeschritten war, um dies zu können oder es auch nur zu wollen. Daß die spätern Griechen Feuereffekt und mancherlei Spiele des Lichts nicht bloß gekannt haben, sondern daß sie darin den neuern Meistern gewiß wenigstens nicht so ganz nachgestanden haben, muß aus Plinius und Philostrat bewiesen sein. Derselbe Entwickelungsgang findet sich nun auch in der Tragödie wieder, man denke an die häufigen Personificationen von Begriffen bei Aeschylus, die später bei Sophokles und Euripides durchaus ganz wegfallen, man denke, nun ein specielles Gegenstück zur Nacht des Zeuxis und der auf dem Bilde bei Philostrat zu haben, besonders an die Xantrien des Aeschylus und an die Bacchen des Euripides. Aeschylus führte den Wahnsinn (λύσσα) als Person ein, Euripides stellte ihn selbst am Pentheus dar. Eben so hat Sophokles in späteren Stükken mehrmals den Wahnsinn dargestellt, weil man gerade hierin ein ganz eigenthümliches Feld ergreifender Darstellung und Illusion für tragische Kunst fand. Garve hätte dies wissen müssen, um den Wahnsinn in den Stücken des Shakespear nicht bloß auf den brittischen Volkscharakter zu schieben, welches letztere auch von Britten, und nicht mit Unrecht, bestritten wird.

Es läßt sich nun diese Parallele zwischen der Entwickelung beider Kunstsphären noch viel näher ausführen; ich hoffe mir dies noch für einen andern Ort vorbehalten zu können. Wenn Aeschylus Phidias ist, so ist Sophokles Polyklet; wenn Aeschylus Polygnot ist, so ist Sophokles Zeuxis u. s. w. Auch die am Zeuxis gerühmte Genauigkeit (ἀκρίβεια), ferner mehrere Eigenschaften des Parrhasius passen genau auf Sophokles. Ueberhaupt aber ist hier nicht von einer Parallele bloßer Persönlichkeiten, wie man bisher den nicht von uns zuerst gemachten Vergleich mit Phidias und Polyklet genommen hat, sondern es

ist von einem Vergleich der Kunstentwickelungen nach organischen Gesetzen die Rede, wobei die Persönlichkeiten etwas Verschwindendes und Zufälliges sind.

Aber auch über Sophokles hinaus läßt sich noch der Vergleich zwischen redender und bildender Kunst eben so einfach und aufschlußgewährend fortsetzen. War durch Zeuxis einmal die Kunst gefunden, das Plastische durch Licht und Schattengebung täuschender auszudrücken, hatte Parrhasius einmal gelehrt, die Abrundung der Körper zu geben, und Gegenstände vom Hintergrunde vollkommen loszulösen, hatte man von Apelles einmal Lichteffekt gelernt, war man einmal vollkommen Meister der Perspective und befand man sich einmal im sicheren und fertigen Besitz jeder Technik, so kamen auch raschere, leichtere Talente, welche nicht bloß den ganzen Umfang alles Darstellbaren ergriffen, sondern eben in der Schnelligkeit des Arbeitens ein Verdienst, in der Sicherheit der Eile ihre Meisterschaft suchten. Jetzt abermals fand sich eine Stufe ein, wo man viele Figuren, große ausgedehnte Darstellungen gab, aber wie verschieden diese Stufe von jener ähnlichen des Polygnot! Nicht mehr das treuemsige Bestreben, nicht mehr jener fromme Fleiß, sondern leicht hingeworfene Figuren, nicht immer streng richtig, aber bewegt und anmuthig; Effekte, für den flüchtigen Anblick reizend und einnehmend, für ein länger betrachtendes Auge freilich wohlfeil, leer, äußerlich — wir sprechen hier von einer ganz andern Kunst, aber ist dies nicht die Kunst des Euripides, ist diese Schnellmalerei nicht ganz seine Art zu dichten, bei der er sich sogar helfen ließ? Und nun wird man auch erst seine Tetralogie begreifen und würdigen, man wird jetzt einsehen, wie auf den Sophokles und dessen einzelnes Stück wieder die reichere aber leichtere tetralogische Composition des Euripides folgen konnte und folgen mußte, aber erst wenn man dies eingesehn und ganz erwogen hat, wird man auch wieder diesen Dichter milder beurtheilen und ihm Gerechtigkeit widerfahren lassen.

Auch noch in ihrem Verfall divergirt Poesie und bildende Kunst nicht. Zufolge ihrer illusorischen Leistungen stieg die Malerei hinab zu Stillleben und häuslichen Scenen, und die Rhyparographen mochten holländischen Genremalern nicht ganz unähnlich sein. Selbst die Sculptur stellte ein altes Weib dar. Beide Künste gingen ihrer innern Entwickelung nach vom Religiösen ganz ins Naturalistische, ja ganz ins alltägliche Leben über, und so war denn auch der Ausgang der Tragödie in das Bürgerschauspiel, in die mittlere Komödie.

Für die Tragödie haben wir nun noch einiges Nähere anzugeben. Wenn Rhesus wirklich das erste Werk des Sophokles ist, so würde der Uebergang von der Trilogie des Aeschylus zur einzelnen Tragödie des Sophokles nicht durchaus fehlen; neben letzterer dauerte nun auch noch die äschyleische Trilogie, sogar in Abwesenheit des Aeschylus fort, wie wir von der Pandionis des Philokles wissen. Darauf kam neben dem Einen Stück des Sophokles, und wahrscheinlich doch auch seiner Schüler, die unzusammenhängende Tetralogie des Euripides auf. Wir haben alle Ursache, Euripides für deren Erfinder zu halten, wiewohl er nicht gleich damit debütirt haben mag. Gewiß war er der erste, der dieses schnellfertige Talent besaß, und gewiß mochte er mit dieser größern Masse den Sophokles zu überbieten suchen, da er es doch an Gehalt nicht konnte. Die erste solche Tetralogieen, von der wir Kunde haben, ist die von Ol. 87, 1: Medea, Philoktet, Dictys, und das Satyrspiel die Schnitter; ob Euripides schon früher je vier unzusammenhängende Stücke gestellt hat, ist nicht zu wissen, doch trat er zuerst auf um Ol. 81; seinen ersten Sieg trug er davon, nach den Marm. Oxon. um Ol. 84, 3. Vor der 86. Olympiade müssen von seinen Stücken schon gegeben worden sein: Oeneus, Phönix, Philoktet, Bellerophon, Telephus, Thyest, Ino; denn im letzten Jahr der 85. Olympiade

brachte Aristophanes zuerst seine Acharner auf die Bühne, und in dieser Komödie sind die angeführten Tragödien des Euripides citirt. Was den Philoktet betrifft, so würden wir hieraus ersehen, daß er also nicht um Ol. 87 mit der Medea u. s. w. zuerst gegeben, sondern daß er damals nur wiederholt wurde. Dies eröffnet nun eine ganz neue Betrachtung, denn es geht hervor, daß nicht immer alle vier Stücke der Tetralogie neue waren, sondern daß man auch Wiederholungen schon bekannter, höchstens umgearbeiteter Stücke mit unterlaufen ließ. Und wie konnte es am Ende auch anders, denn daß der Dichter für jede Aufführung immer vier ganz neue Tragödien bringen sollte, jede nicht bloß neu indem Worttext, sondern auch in Musik und Tanz, dies war nicht gut zu leisten; anderseits, wenn doch einmal feststeht, daß Wiederholungen statt fanden, wann sollten diese gegeben werden, und wie sollten sie sich anders zu den Tetralogieen verhalten haben? Was nun hieraus zunächst folgt, ist augenscheinlich die Unzusammengehörigkeit der spätern Tetralogieen, denn nur so war neben neuen Stücken zugleich auch die Wiederholung älterer möglich. Aehnliches nun als für den Philoktet muß für den Hippolyt des Euripides angenommen werden. Um Ol. 87,4 wurde der kranztragende Hippolyt aufgeführt, ohne Zweifel doch nicht allein, sondern in einer Tetralogie; nun war aber der kranztragende nur eine Umarbeitung des verhüllten Hippolyt, der also früher mußte gegeben sein. Nach Aelian ferner gab Euripides um Ol. 91 seine Tetralogie Alexander Palamedes, Trojanerinnen, Sisyphus; allein die Trojanerinnen waren nach dem Scholiasten des Aristophanes schon im letzten Jahr der 90. Ol. gegeben worden, also um 91 in jener Tetralogie nur wiederholt.

Verhält sich nun aber die Sache mit den Wiederholungen so, alsdann hat sich auch sogleich ein neues Mittelglied gefunden, um sowohl von der Trilogie zum einzelnen Stück, als von diesem zur Tetralogie überzuleiten. Nichts ist in sich augenschein-

licher, als daß gerade die sophokleischen Stücke häufig sind wiederholt worden, denn das spricht schon die Art ihrer Vollendung aus, welche sich selbst als eine allmälig gereifte kund giebt; nun ist aber nicht zu glauben, daß Sophokles, von dem es allerdings heißt, er habe angefangen mit Einem Stück zu kämpfen, auch nur die Wiederholung eben so einzeln aufgeführt hätte, als sein einzelnes neues Stück. Was folgt? Daß er neben dem einzelnen neuen Stück vielleicht eins oder zwei wiederholte und dann ein Satyrspiel dazu gab, so daß alsdann auch dieselbe Zahl herauskam und er seinen Mitkämpfern in der allerdings wesentlichen äußeren Bedingung des Kampfs nicht mehr ungleich gegenüber stand: Hiemit fällt nun die letzte Schwierigkeit fort, und die Entwickelung wird überall natürlich, allmälig, ununterbrochen und ebenmäßig.

Diesen Faden nun können wir nicht weiter fortführen, bevor wir nicht etwas seitab eine Betrachtung angestellt über die Feste und Zeiten wo gespielt wurde. So lange die schon besprochene Stelle des Laertius für unverdächtig galt, nahm man vier Feste dieser Art an: die Dionysien, Lenäen, Panathenäen und Chytren. Von den Panathenäen ist nicht erweislich, daß jemals an ihnen Tragödien gegeben worden, es ist auch sehr unwahrscheinlich, da sie kein dionysisches Fest sind; dies hat Boeckh schon in den Principes (p. 207) gezeigt, dagegen hält er hier die Athenäen für einerlei mit den Anthesterien, Kannengießer aber, dem Hermann schon beistimmte, hat sie für gleichbedeutend mit den ländlichen Dionysien nehmen wollen.

Seine gründliche Erörterung hat darauf der Gegenstand durch Boeckh gefunden (Abhandl. d. Berl. Akad. 1816. p. 47); der Forscher hat seine frühere Meinung dahin geändert und näher bestimmt, daß die Lenäen ein besonderes Fest sind, ein zweites Kelterfest im Herbstmonat Gamelion, wo man den schönsten und stärksten Wein aus solchen Trauben kelterte, die man noch hatte reifen lassen. Das Hauptfest für tragische Aufführungen bleiben

die städtischen Dionysien; neben diese stellen sich die ländlichen Dionysien; welche in den Vorstädten umher gefeiert wurden z. B. im Piräeus. Diese ländlichen Dionysusfeste scheinen länger den alten Cultus beibehalten zu haben, erst in späterer Zeit, je nach der Einwohnerzahl und dem Wachsthum des Vermögens wie der Schaulust zogen sie um die Zeit der höchsten tragischen Blüthe Schauspiele in den Bereich ihrer Feier. Die angehenden Tragiker scheinen mit ihren Uebungen besonders auf diese Feste angewiesen zu sein, denn man mußte, um in der Stadt zugelassen zu werden, erst hier gesiegt haben. Nun bleiben noch die Anthesterien, in welche sich, auch für Athen selbst, der eigentlich mystische Dionysosdienst scheint zurückgezogen zu haben. Das Fest zerfiel in drei Tage, die Pithoegia, die Chytren und die Choen. Aufführungen darf man an diesem Fest wohl nicht annehmen, sondern nur Lesungen und Proben. Was Laertius von den Chytren meldet ist ganz falsch, aber an den Choen soll Sophokles, kurz vor seinem Tode, die Schauspieler eine seiner Tragödien haben lesen lassen; um den Tod des Euripides zu ehren, ließ er sie in Trauerkleidern erscheinen: eine eigentliche Aufführung könnte es schon darum nicht gewesen sein.

So viel läßt sich mühsam herausbringen; allein es hat ja nicht immer dasselbe gegolten, vielmehr ist klar, daß die Ausdehnung der Aufführungen auf beinahe alle Dionysosfeste und auf die Vorstädte und Gauen von Athen erst mit dem Wachsthum der Kunst erfolgt sei. Aber die Stufen und Zeiten, wie und wann diese allmälige Erweiterung erfolgt, lassen sich nicht angeben. Die städtischen Dionysosfeste haben die Spiele am ältesten, sie scheinen immer der Mittelpunkt geblieben zu sein, hier wandte man die größte Pracht auf, hier gaben die berühmtesten Tragiker ihre Stücke, meistens neue, indeß kamen auch hier Wiederholungen vor. Die Komödien des Aristophanes aber, so viel wir wissen, sind fast alle an den Lenäen gegeben worden.

Der zweite Punkt, für den uns nun leider direkte Nachrich-

ten ganz verlassen, ist die Frage: zu welchen Tageszeiten wurde gespielt? Der Versuch einer Beantwortung muß davon ausgehen, daß auch hier stete Entwickelung und Erweiterung stattgefunden, daß zu verschiedenen Zeiten immer Verschiedenes gegolten und daß die ganze Stätigkeit bloß in dem Organischen der Entwickelung zu suchen sei. Zunächst müssen wir uns nach einigen festen Punkten und Grenzbestimmungen umsehn. Das Minimum ergiebt sich leicht von selbst; in den Zeiten des Beginns der Tragödie, da es noch keine tragischen Kämpfe noch keine Trilogie gab, kann man nur eine einfache Aufführung annehmen, die höchstens einige Stunden des Tages, unbestimmt zu welcher Tageszeit, ausfüllte, wahrscheinlich aber doch vor der Hauptmahlzeit. Nun kam später der Wettkampf der Tragiker und es kam die Trilogie oder Tetralogie auf, jetzt stritten sogar mehrere Tragiker, jeder mit ganzen vier Stücken. Wieviel Tragiker? das fragt sich zunächst. Hermann sagt: Credibile est, nunc duas tetralogias, nunc tres datas esse, duae quia certare debebant poetae, tres quia plures vix poterant; allein Glauben und Können wird hier wohl nicht ausreichen. Wenden wir uns an die Zeugnisse, so beweisen schon die Argumente der aristophanischen Komödien, daß drei Bewerber das Gewöhnliche waren, die Tragödie aber wird schwerlich einen schmälern Zuschnitt um die Zeit ihrer höchsten Blüthe gehabt haben, im Gegentheil ging diese überall voran, uud war das Vorbild. Und so sind denn auch die Nachrichten; das Argument zum Hippolyt lautet: *ἐδιδάχθη ἐπὶ Ἀμείνονος ἄρχοντος, Ὀλυμπιάδι ὀγδοηκοστῇ ἑβδόμῃ, ἔτει τετάρτῳ, πρῶτος Εὐριπίδης, δεύτερος Ἰοφῶν τρίτος Ἴων.* Zur Medea: *ἐδιδάχθη ἐπὶ Πυθοδώρου ἄρχοντος κατὰ τὴν ὀγδοηκοστὴν ἑβδόμην Ὀλυμπιάδα· πρῶτος Εὐφορίων, δεύτερος Σοφοκλῆς, τρίτος Εὐριπίδης.* Und die Biographie des Sophokles: *νίκας δὲ ἔλαβεν εἴκοσιν, ὥς φησιν Καρύστιος, πολλάκις δὲ καὶ δευτερεῖα ἔλαβε, τρίτα δὲ οὐδεπώποτε.* Hieraus scheint ziemlich hervorzugehen, daß um

die Blüthenzeit der Kampf überhaupt auf drei Bewerber berechnet war; daß vier gekämpft hätten, aber merkwürdig bleibt, daß der älteste Kampf von dem wir wissen um Ol. 60 gleich drei Bewerber nennt: Pratinas, Chörilus und Aeschylus.

Nun stellte aber jeder der Bewerber eine ganze Tetralogie, wie von Xenokles und Euripides für die 91. Ol, berichtet wird, dies giebt nun bei drei Bewerbern als Maximum eine Zahl von nicht minder als zwölf Stücken. Erwägt man aber, daß die Stücke opernartig waren und daß durch Gesang und Tanz die Zeit bedeutend ausgedehnt wurde, überdies, daß die Verse langsamer und feierlicher gesprochen wurden, als wir es zu hören gewohnt sind, so scheinen allerdings zwölf Stücke für einen einzigen Tag, wenn auch immerhin von Morgen bis Abend gespielt wurde, doch fast zu viel, sowohl für Schauspieler als Zuschauer. Da die Schauspieler schon innerhalb eines und desselben Stücks mehrere Rollen übernahmen, so muß um so mehr angenommen werden, daß dieselben in verschiedenen Stücken vorkamen: aber in zwölfen an Einem Tage, das wäre wohl nicht möglich. Für die Zuschauer kann man sich allenfalls damit helfen, daß sie nach den Stücken wechselten, aber auch dies geht kaum, denn da es gerade auf den Wettkampf abgesehen war, so läßt sich leicht denken, daß eben die Zuschauer die Entscheidung selbst mit abwägen, also alle Stück der Kämpfer mit anhören wollten. Hienach nun wird man bei dem guten Geschmack und dem wahren Kunstsinn der Athener doch wohl annehmen müssen, daß sie sich die Festlichkeit auf mehrere Tage angemessen werden vertheilt haben, so daß man die Kunstwerke fassen und genießen konnte. Aristoteles dachte nicht daran uns dies zu berichten, er glaubte nur zu seinen Zeitgenossen zu sprechen, setzte also voraus, was wir wissen möchten und sagte ganz unbestimmt: *τοῦ μήκους ὅρος πρὸς μὲν τοὺς ἀγῶνας καὶ τὴν αἴσθησιν, οὐ τῆς τέχνης ἐστίν.*

Die Mittelstufen nun für jenes Maximum und Minimum

sind im Verlauf unserer Untersuchungen angegeben worden, sie bestehn, um hier nur das Wesentliche zu wiederholen, in der allmäligen Erweiterung des Einen Stücks zur Trilogie, anfangs mit zwei untergeordneteren Seitenstücken, dann dreier vollständigen Tragödien von dem Zuschnitt der Orestie. Auch daß das Satyrspiel doch scheint fehlen zu können, giebt noch einen näheren Uebergang. Aber man wird sich bei dem allgemeinen Resultat einer allmäligen Erweiterung begnügen müssen, das Einzelne näher für bestimmte Zeiten ermitteln zu wollen ist mißlich, weil wir es hier mit mehr als einer und zwar mit verschiedenen Größen zu thun haben, von denen jede veränderlich ist: Zahl der Feste und Oerter wann und wo gespielt wurde, Zahl der Stücke, Zahl der Bewerber, endlich ob Wiederholungen oder neue Aufführungen. Für das Allgemeine aber deutet sich zweierlei an, erstlich, daß die Stücke sowohl als die Aufführungen immer umfangreicher werden, zweitens, daß eine immer größere Consumtion von Stücken stattgefunden. Damit man dies desto deutlicher übersehe lasse ich hier zum Schluß eine kurze tragische Chronologie folgen, mit Auslassung des Muthmaßlichen.

Ol. 60 Thespis. Solon.
— 63,4 Aeschylus geb. (Marm. Arund.)
— 70 Das hölzerne Theater stürzt ein; Pratinas, Chörilus und Aeschylus kämpfen.
— 71,2 Sophokles geb. (Biogr.)
— 75,1 Eurip. geb. (Plut. Symp.)
— 76,4 Perser des Aesch. (Argum.)
— 77,4 Sophokles tritt zuerst auf. (Plut. Cimon.)
— 80,2 Die Orestie. (Argum.)
— 81,1 Euripides tritt zuerst auf. (Biogr.)
— 82,1 Jon tritt zuerst auf. (Suidas.)
— 83,1 Achäus tritt zuerst auf. (Suidas.)
— 87,1 Die Tetralogie des Euripides: Medea, Philoktet, Diktys, Schnitter. (Argum. Med.)

Ol. 87,4 Hippolyt. (Argum.)
— 91,1 Euripides Tetralogie: Alexander, Palamedes, Troerinnen und des Xenokles Lycaon u. s. w. (Aelian.)
— 92,1 Euripides Hypsipyle, Phönissen, Antiopa. (Argum. und Schol. der Frösche.)
— 92,3 Sophokles Philoktet. (Argum.)
— 92,4 Euripides Orest. (Schol. Orest.)
— 93,2 Euripides stirbt (Marm. Oxon.)
— 93,3 Sophokles stirbt. Die Frösche gegeben. (Argum.)

Wenn sich nun im Verlauf unserer Untersuchungen die Kette der tragischen Dichter mit der Volkspoesie d. h. mit der Quelle und dem Wachsthum der Mythen selbst untrennbar zusammenschloß und wenn ferner die Entwickelung der tragischen Dichter, parallel derjenigen in den bildenden Künsten, von dem Symbolischen und Bedeutsamen zur eigentlichen Darstellung und poetischen Illusion fortging, so giebt uns das letzte einen neuen Gesichtspunkt auch in dem ganzen Umfange des Mythischen einen ganz entsprechenden Bildungsweg anzuerkennen. Die Mythen, welche wir zunächst hier mit der Reihe der Dichter in Verbindung brachten, müssen rein poetische Mythen genannt werden, wenigstens danken sie nur eben poetischen Gesetzen ihren Ursprung; allein noch eine ganz andere ältere Generation von Mythen giebt es, die vielmehr auch nur auf einer Symbolik beruhn, indem sich naturphilosophische Auffassungen als Geschichten von Personen abspiegeln. Daß es dergleichen Mythen giebt, braucht in unserer Zeit nicht erwiesen zu werden, wo die Forscher zum Theil nur allzugeneigt sind, solche symbolische Bedeutsamkeit in allen Mythen ohne Unterschied zu finden, da sie doch nur auf eine gewisse Klasse zupaßt. In demselben Maß als die Volkspoesie aufblühte, gingen die meisten

ursprünglich selbst symbolischen Mythen ins reine Poetische über, ihre anfängliche Bedeutung wurde verdunkelt und vergessen. Schon in der Ilias sind nur noch eben ziemlich unverständliche Spuren solcher ältern symbolischen Poesie übrig, mehr noch im Hesiod, zuletzt erhielt sich dergleichen wohl nur in den Mysterien und taucht in den ganz späten Mythographen wieder auf. Dies aber unterscheide man ja von der eigentlichen Blüthe griechischer Mythen, deren Stamm durch die Odyssee, durch die Cykliker und Tragiker geht und nach allen Seiten hin reiche Fabeln hervorruft, die bloß noch nach den Gesetzen poetischer Darstellung krystallisirt sind. Man überblicke nun diese großen, gesetzmäßigen Bildungsstadien eines voll ausgewachsenen Organismus, und man gestehe sich, daß bevor dies von der griechischen Poesie in ihrem ganzen Umfang und Zusammenhange aufgefaßt war, nicht gut von einer ästhetischen Theorie die Rede sein konnte, welche erstlich Wesen und Wachsthum der Poesie, und dann ferner deren Verhältniß zur Natur des menschlichen Geistes zu erklären hat. Dies Buch aber sehe man nur als eine Vorarbeit dazu an.

Metrischer Anhang.

Jene Cäsur nach der dritten Arsis des Trimeters, welche den Vers in zwei gleiche Hälften theilt, pflegt als durchaus verpönt angesehen zu werden: der Verstoß dagegen sei schlechthin fehlerhaft. Nun kommen aber diese Fälle gar nicht selten und in den sorgfältigsten Stücken vor, wo eine nähere Betrachtung sehr bald hätte zeigen sollen, daß dieser ausnahmsweise Bau des Trimeters nicht ohne künstlerische Absicht gewählt worden, und daß er noch ganz besondere Schönheiten einschließt. Namentlich zeigt sich hier eine neue Tiefe sophokleischen Kunstfleißes. Ich wähle zunächst Beispiele, deren Absichtlichkeit gar nicht zu verkennen ist. Teukros sagt im Ajas v. 2129:

μὴ νῦν ἀτίμα θεούς | θεοῖς σεσωσμένος.

Oder im Philoktet, wo Odysseus sich mit Nachdruck auf den Rathschluß des Zeus beruft: v. 987.

Ζεύς εσθ᾽, ἵν᾽ εἰδῇς, Ζεύς, | ὁ τῆσδε γῆς κρατῶν,
Ζεὺς, ᾧ δεδόκται ταῦθ᾽, | ὑπηρετῶ δ᾽ ἐγῶ.

Wiederholung, Satzbau und Cäsur vereinigen sich hier zu demselben Effekt. Aber auch zu viel sanftern Effekten benutzt es der Dichter mit bewundernswürdiger Kunst, und gerade immer an den ausdrucksvollsten Stellen. Wo Ajas dem Teukros Vorwürfe macht, daß er nach Beute jage, während er seinen Bruder untergehen lasse. v. 443.

Τεῦκρον καλῶ, ποῦ Τεῦκρος; ἢ τὸν εἰσαεὶ
λεηλατήσει χρόνον, | ἐγὼ δ' ἀπόλλυμαι.

Die Auflösung der Arsis in χρόνον hilft hier noch verstärken, wie mehrmals in ähnlichen Fällen. Ferner sehr schön, wo Ajas zuletzt von seinem Sohn Abschied nimmt, ist dem Worte παῖ durch solche Cäsur und Stellung ein noch rührenderer Accent gegeben. v. 574.

ἀλλ' αὐτό μοι σὺ, παῖ, | λαβὼν, ἐπώνυμον.

Oder wo Tekenessa klagt, daß Ajas ihr ganz verloren sei. v. 275.

κεινός γε λύπῃ πᾶς | ἐλήλαται κακῇ.

Ueberhaupt sucht Sophokles auf solche Weise die schluchzenden Accente der weiblichen Rede auszudrücken; so als Dejanira sich anklagt, von ihren Bitten abgelassen zu haben. v. 894.

κἀγὼ μαθοῦσ' ἔληξ'. — | ὁ δ' ἐσσύθη μόνος.

Hier hilft noch Apostroph und Interpunction mit. Aehnlich v. 242.

ὁ δ' εἶπε πρός με βαί', | ὀεὶ δ' ὑμνούμενα.

Vorzüglich schön als erstickter Seufzer und als Anhalten bei dem Ueberlaufen einer schlimmen Ahnung, als Dejanira dem Lichas das todtbringende Gewand übergiebt. v. 614.

καὶ τῶνδ' ἀποίσεις σῆμ' — | ὁ κεῖνος εὐμαθὲς —

Gelinder aber ähnlich, wo die Bedrängte das Wunder erzählt. v. 675:

γυναῖκες, ὑμῖν θαῦμ' — ἀνέλπιστον μαθεῖν.

Denn sehr deutlich, wo Hyllos den Tod des Herkules erzählt, als ein Innehalten vor Schmerz. v. 763.

λείας ἀπαρχὴν βοῦς. — | ἀτὰρ τὰ πάνθ' ὁμοῦ.

Zum Beweis, daß dies auch in andern Stücken des Sophokles nicht fehle, gebe ich nur aus dem König Oedipus zwei sehr sprechende Beispiele. v, 556.

κατέκταν', ἀλλ' αὐτὸς | πάροιθεν ὤλετο,

wo die Cäsur mit dem sprachlichen und deklamatorischen Accent

zusammenfällt. Vortrefflich wird das Staunen beim Eintritt in das Zimmer gemalt, wo Jocaste sich den Tod gegeben. v. 1244.

πύλας δ' ὅπως εἰσῆλθ' — | ἐπιῤῥήξασ' ἔσω.

Der Zutritt von Apostroph und Gedankenpause malen hier recht den Seufzer des Erzählenden.

Dann auch in sententiösem Ausdruck. Antigone v. 575.

σὺ μὲν γὰρ εἵλου ζῆν | ἐγὼ δὲ κατθανεῖν.

Man wird hierbei an diejenigen altdeutschen Dichter erinnert, die, obwohl sie das Gesetz anerkennen Reim und Interpunction streiten und sich verschränken zu lassen, doch diese Regel aufheben, damit Reim und Satz zusammenwirke, sobald etwas sprüchwörtlich gesagt wird. Der Art noch mehreres in der Antigone.

καὶ τῶν λεγόντων εὖ | καλὸν τὸ μανθάνειν. v. 725.

κρεῖσσον γάρ, εἴπερ δεῖ | πρὸς ἀνδρὸς ἐκπεσεῖν. v. 679.

οὐκ ἐξ ἅπαντος δεῖ | τὸ κερδαίνειν φιλεῖν. v. 712.

Man sieht übrigens, daß immer das Wort in die Cäsur zu stehen kommt, worauf der Nachdruck ruht, besonders das einsilbige Wort. Dieselbe Eigenthümlichkeit des Sophokles findet sich nun auch in dessen Rhesus, und namentlich hat er gerade jenen Vers, der den durchgehenden Refrain bildet, so gebaut:

θέλει κατόπτης ναῦς | ἐπ' Ἀργείων μολεῖν.

Der Vers kommt wiederholt vor v. 150. 155. 203. 221. 407. 585., und der Sinn ist gerade, daß Rhesus, der nach den Schiffen will, schon seinen Tod findet, ehe er sie noch erreicht. In derselben Art v. 611.

Ἕκτωρ, ἕως ἂν νὺξ | ἀμείψηται φάος.

Und v. 617.

τοιόνῥ ὄχημα χθῶν | κέκευθε πωλικόν.

Oder auch v. 161.

οὐκοῦν πονεῖν με χρὴ, | πονοῦντα δ' ἄξιον —

Von Euripides kann man zwar sagen, daß ihm diese Feinheit nicht unbekannt war; dies bezeugen besonders zwei Verse im Hippolyt. v. 115.

δέδορκα μέντοι φῶς | ἐπὶ σμικρᾶς ῥοπῆς.

Und noch besser v. 1447, wo das Todesröcheln und Versagen der Stimme damit gemalt ist.

κεκαρτέρηται τἄμ᾽· | ὄλωλα γάρ, πάτερ.

Oder ganz deutlich, Suppl. v. 230.

βίᾳ παρελθὼν θεούς, | ἀπώλεσας πόλιν

und v. 266.

δοῦλος δὲ βωμοὺς θεῶν, | πόλις δὲ πρὸς πόλιν.

endlich Jon. v. 1527.

Φοίβῳ τεκεῖν με φῄς, | τεκοῦσ᾽ οὐκ ἐκ θεοῦ.

Allein da Euripides so flüchtig und ungenau arbeitet, so kommen auch viele Fälle vor, die nur als bloße Licenz und Nachlässigkeit gelten dürfen; nur bei einem sehr sorgfältigen Versbau können so feine Dinge noch Effekt behalten. Wenn nun der Dichter der aulischen Iphigenie in allen Dingen so viel feiner und sorgfältiger als Euripides war, wenn er sich in so vielen Stücken der sophokleischen Kunst annähert, sollte er nicht auch hierin ähnliches darbieten? Wir täuschen uns nicht; ganz anders freilich hat Hermann von unserm Stück geurtheilt. In seiner Abhandlung de Graecae linguae dialectis lesen wir: Sic ante Olympiadem XC graviter fuisset improbatus tragicus, qui talem versum fecisset:

Ὡς πολὺν ἀπῆσθα χρόνον ἐν Αὐλίδος μυχοῖς.

Aber man vergleiche doch nur diesen Vers der Iphigenie (v. 660) mit dem schon angeführten des Ajas:

λεηλατήσει χρόνον, | ἐγὼ δ᾽ ἀπόλλυμαι,

so wird man Wort und Intention durchaus gleich finden. Und in derselben Art enthalten denn alle die Verse, die Hermann in der Iphigenie tadelhaft findet, vielmehr Absicht und poetische Darstellung. In jener Scene, welche Agamemnons Verlegenheit, seiner naiven Tochter gegenüber, malen soll, bemerke man doch nur die Verse

ἐς ταὐτόν, ὦ θύγατερ | ἐθ᾽ ἥκεις σῷ πατρί —

κἄπειτα λείβεις δάκρυ | ἀπ' ὀμμάτων σέθεν —
μέλλουσα δαρὸν πατρὸς | ἀποικήσειν χρόνον —

wo überall die Auflösungen der Arsis diese Intention noch mehr ins Licht stellen. Einen vorzüglich schönen Gebrauch hievon hat Chäremon noch in jenen pikanten Reden gemacht, wo die erste Vershälfte eigentlich genommen ist und in der andern ein relativer Satz das Verschwiegene andeutet; z. B.

αἰτεῖς τί! καὶ σοὶ πλοῦς | ἵνα μνήσει πατρός.

Aehnlich auch:

ἐγὼ παρέξω φῶς | ὃ νυμφίοις πρέπει

Dann, entsprechend jenem *παῖ* des Ajas, wo der verhaltene Seufzer ausgedrückt ist.

ἀπώλεσεν σ', ὦ τέκνον, | ὁ φυτεύσας πατήρ.

Also sind diese Verse wohl eben so wenig schlecht, als die sophokleischen und sie zu emendiren wäre sehr ungerathen. Selbst wenn Hermann den Vers

ὅμως δὲ σὺν δάκρυσιν | ἱκέτης γίγνου πατρός —

allerdings sehr sinnreich emendirt:

ὅμως δὲ συνδακρῦσον, ἱκετεῦσον πατρός

so dürfte man sich doch noch erst besinnen, ob hier die Emendation wirklich so sehr gefordert ist, als es wegen des Anapäst im vierten Fuß scheinen könnte. Sollte auch diese allerdings auffallende Ausnahme hier nicht malerisch sein können? Der Sinn wäre im höchsten Grade dazu geeignet, da Iphigenie schluchzend auf den Knieen um ihr Leben bittet. Und ein Beispiel bei Sophokles fehlt nicht, denn der zweite Fuß steht in dieser Rücksicht dem vierten ganz gleich. Das hastige Einschreiten ist im koloneischen Oedipus (v. 1268) durch einen ganz ähnlichen Anapäst gemalt,

ὦ φίλτατ', ἐπίσχες!

Dies ist die Lesart der Handschriften und die Herausgeber hätten sich doch billig erst des entsprechenden Falls in der Iphigenie erinnern sollen, bevor sie beide emendirten.

Allein das Gesagte gilt nicht bloß vom Trimeter, sondern auch vom trochäischen Tetrameter, freilich mit dem Unterschiede, daß, da hier gerade der Einschnitt gefordert ist, der Poet ihn aus höhern Rücksichten poetischer Malerei vielmehr nicht eintreten, sondern das Wort fortgehen läßt. Ein schlagendes Beispiel der Art steht im Philoktet des Sophokles:

Εἰ δοκεῖ στειχῶμεν. Φιλ. ὦ γενναῖον εἰρηκὼς ἔπος.

Neoptolemos nämlich hat sich endlich entschlossen, dem Philoktet seinen sehnlichsten Wunsch zu erfüllen, ihn in seine Heimat zu führen; die erwartete aber unterdrückte Cäsur nun, welche mitten in das Wort *γενναῖον* fällt und es also auseinander dehnt, malt auf geniale Weise Philoktets vor Freude hochschlagende Brust. Nicht ganz Unähnliches nun auch in der Iphigenie (v. 1391)

τί τὸ δικαῖον τοῦτό γ'; ἆρ' ἔχοιμεν ἀντειπεῖν ἔπος;

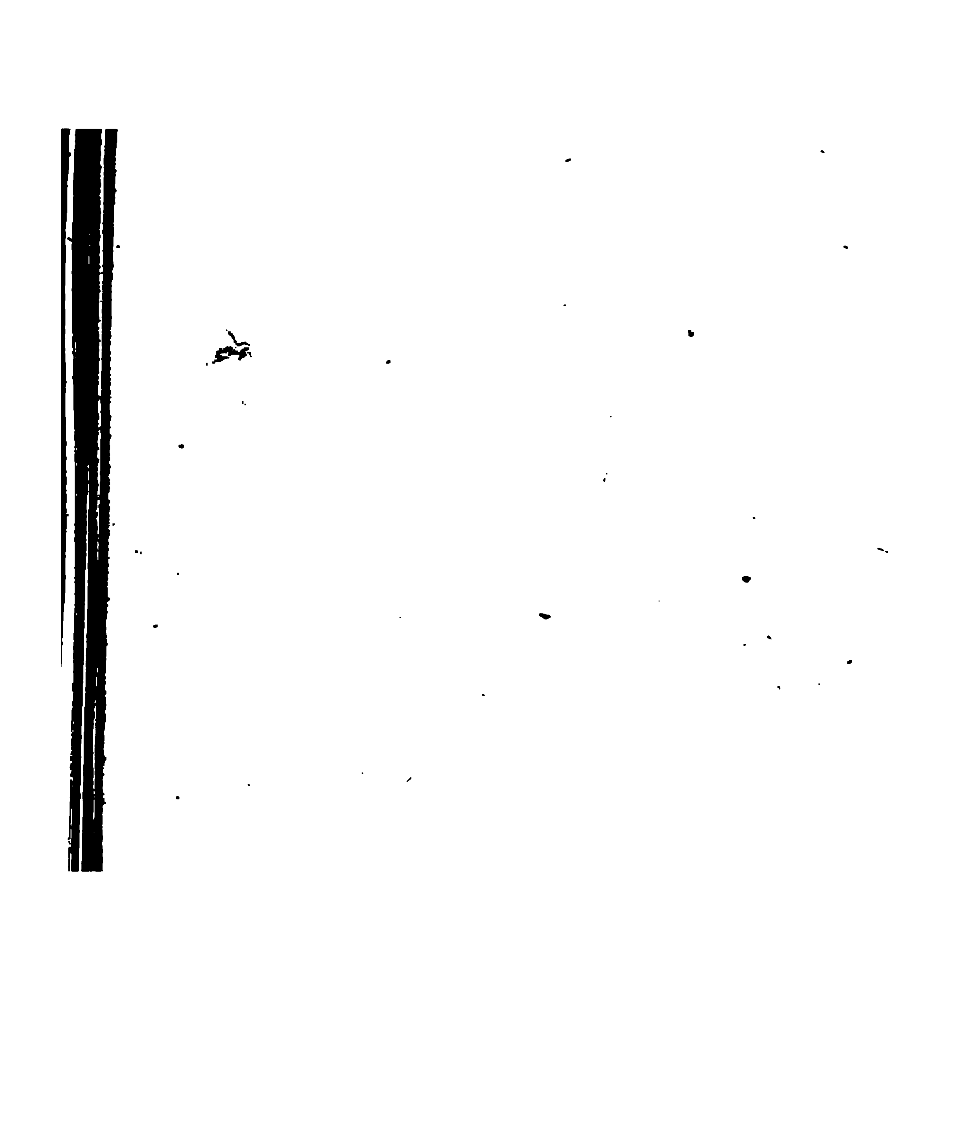
Und (v. 1385).

καὶ γὰρ οὐδέ τοι λίαν ἐμέ γε φιλοψυχεῖν χρεών.

Emendation ist also in beiden Versen nicht nöthig.

Bemerkte Druckfehler.

S. 11 Z. 7 v. o. statt ist überzeugen l. zu überzeugen
— 25 — 11 v. u. st. θανούσιν l. θανοῦσιν und st. ἀνταυδᾷς l. ἀνταυδῇς.
— 62 — 13 v. o. st. hinzunehmen l. hinzuzunehmen
— 120 — 3 v. u. st. v. 67. l. V. 67.
— 171 — 5 v. o. st. Sprangen l. Spangen.
— 180 — 9 v. o. st. hier l. wir
— 191 — 10 v. o. st. welchen l. welche.
— 194 — 17 v. o. nach während ist ihm zu streichen.
— — — 3 v. u. st. suchen l. sehen.
— 196 — 5 v. u. st. das l. daß.
— 203 — 7 v. u. st. von l. vor.
— 211 — 7 v. u. st. mit l. von.
— 231 — 12 v. v. vor unserm ist der zu streichen.
— 272 — 6 v. o. st. und l. in.
— 310 im Motto st. ἡμῖν l. ἡμῶν.
— 311 Z. 8 v. o. st. Enkel l. Sohn.
— 320 — 7 v. o. st. in den Troern l. in der Elektra.
— — — 8 v. o. st. in den Troern l. in den Troerinnen.
— — — 9 v. u. st. den l. dem.
— 342 im Motto st. ὡς l. ὥς und st. ἔρω l. ἐρῶ.
— 368 Z. 2 v. u. nach Polyxena l. die redend eingeführt wird.
— 400 — 2 v. u. nach Behandlung l. sich.
— 432 — 4 v. u. nach sobald ist er zu streichen.
— — — 2 v. u. st. erstlich l. ernstlich.
— 437 — 13 v. o. st. l. Ἀχαίων l. Ἀχαιῶν.
— 453 — 11 v. u. st. Ol. 88,1 l. Ol. 87,1; denn diese Angabe gründet sich auf das Argument der Medea; und nach einem Citat in den Acharnern des Aristophanes, vergl. S. 770 dieses Buchs, wäre der Philoktet des Euripides schon Ol. 85 auf die Bühne gekommen.
— 505 — 10 v. u. st. berichtet l. berichtigt.
— 585 — 5 v. o. st. Perspection l. Perspective.
— 656 — 14 v. o. st. Simroils l. Simrocks.
— 708 — 8 v. u. ist wiederum zu streichen.
— 714 — 2 v. o. st. die ihnen l. die in ihnen.
— 715 — 13 v. o. st. endlich l. sogar.




UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 06300 4231

